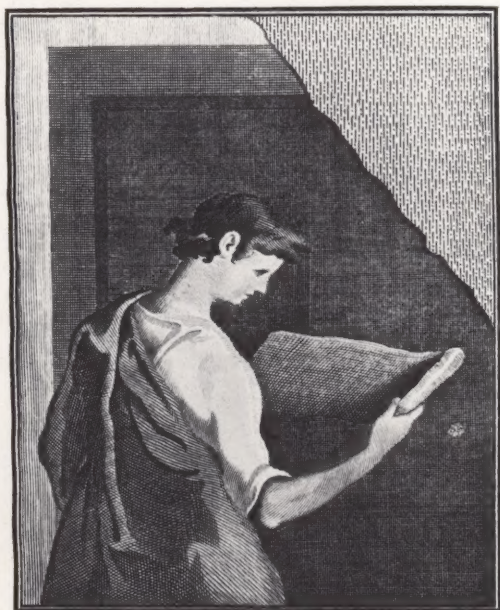
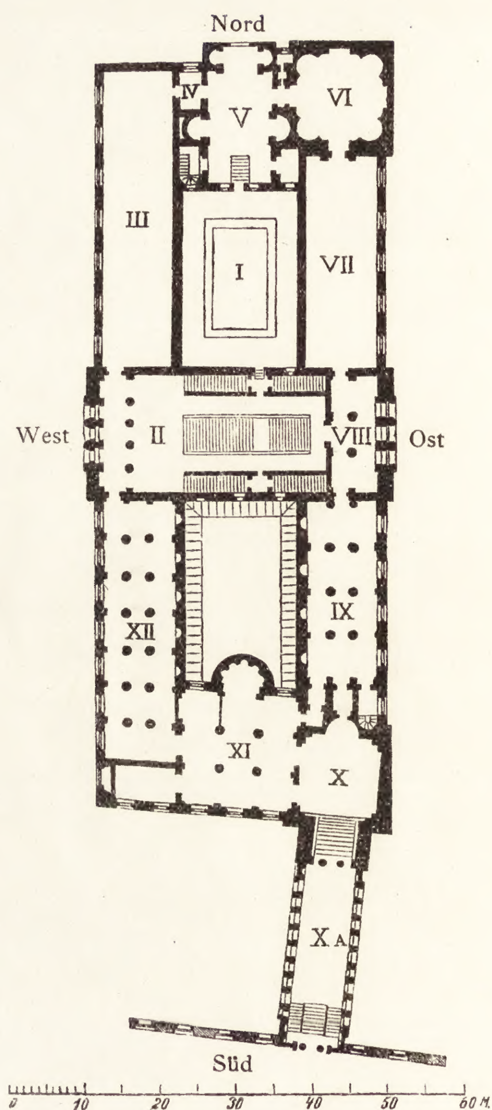
CARL FRIEDRICHS

DIE GIPSABGÜSSE ANTIKER BILDWERKE




Nord
IV
V
VI
III
I
VII
West
II
VIII
Ost
IX
XII
XI
X
X A
Süd
0
10
20
30
40
50
60 M.

KÖNIGLICHE MUSEEN ZU BERLIN

DIE GIPSABGÜSSE
ANTIKER BILDWERKE

IN HISTORISCHER FOLGE ERKLÄRT



BAUSTEINE
ZUR GESCHICHTE DER GRIECHISCH-RÖMISCHEN PLASTIK

VON

CARL FRIEDERICHS

NEU BEARBEITET VON PAUL WOLTERS

PREIS 12 MARK

BERLIN
W. SPEMANN
1885

1902 übergegangen in den
Verlag von Georg Reimer Berlin

Die von Carl Friederichs unter dem Titel 'Bausteine zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik' im Jahre 1868 herausgegebene Beschreibung der Gipsabgüsse nach der Antike in den Königlichen Museen hat die Aufgabe, an der Hand der grössesten Sammlung von Abgüssen die Geschichte der antiken Plastik anschaulich zu erläutern, zu ihrer Zeit befriedigend erfüllt. Vielfache Anerkennung und Benutzung in weiten Kreisen haben davon Zeugniss abgelegt.

Nachdem die Auflage erschöpft ist, hat die Generalverwaltung geglaubt Recht zu thun, indem sie das Buch, welches zwar von einem Beamten der Königlichen Museen verfasst, doch als Privatunternehmung erschienen war, in neuer Auflage nunmehr in die Reihe der amtlichen Museumspublikationen aufnahm.

Die neue Auflage musste zu einer gründlichen Neubearbeitung werden. Diese wurde Herrn Dr. Paul Wolters übertragen, welcher sich selbst über die dabei befolgten Grundsätze aussprechen wird. Wir glauben hoffen zu dürfen, dass das Buch auch in dieser neuen Gestalt die alte Gunst finden werde.

Die für die Sammlung zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten haben es auch jetzt nicht gestattet, die Aufstellung mit der historisch geordneten Beschreibung in Einklang zu bringen. Desto notwendiger erschien

es, die richtigen Grundsätze einer Anordnung, welche C. Friederichs aufstellte, in der einstweilen allein möglichen Form aufs Neue zur Geltung zu bringen und so zugleich Friederichs' Absicht treu zu bleiben, ein vom Berliner Museum unabhängiges, überall benutzbares Handbuch zum Studium der antiken Plastik zu liefern.

Berlin im Mai 1885.

Der Direktor der Sammlung
CONZE.

Bei der Bearbeitung der 'Bausteine zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik' habe ich mich bestrebt mit möglichst schonender Hand umzugestalten. Aufzugeben war zunächst die Anordnung der Nummern; die Vermehrung der besprochenen Werke um mehr als das Doppelte erklärt das wohl zur Genüge. Weiterhin musste auch im Einzelnen Manches umgeformt werden: es liegen die Funde und Forschungen von siebzehn Jahren zwischen dem ersten Erscheinen des Buches und seiner neuen Bearbeitung. Ich habe gesucht, mich dabei auf die notwendigen Aenderungen zu beschränken, doch habe ich mir die Freiheit genommen, hin und wieder im Interesse der Deutlichkeit und der Kürze auch an den Ausdruck im Einzelnen die Feile zu legen. Eine äusserliche Kennzeichnung der von mir zugefügten oder umgestalteten Abschnitte war bei diesem engen Ineinandergreifen von Altem und Neuem unmöglich: die Stücke, welche schon von Friederichs besprochen waren, tragen ausser ihrer jetzigen in Klammern die ehemalige Nummer, und sind also wenigstens daran kenntlich.

Eine Zusammenstellung der alten Nummern mit den jetzigen bietet das zweite Register, in welchem bei den wenigen von Friederichs behandelten Stücken, die sich nicht im Museum und deshalb nicht in diesem Buche finden, statt der neuen Nummer ein Strich gesetzt ist. Die dem Register am Rande zugefügten Seitenzahlen der

Bausteine werden es ermöglichen, auch eine nach der Seite angeführte Stelle des früheren Werkes im jetzigen bald wieder zu finden. Die Register, welche ich S. 122 für die Olympischen Skulpturen verheisse, sollen dadurch überflüssig gemacht werden, dass den vorläufig in der Fürstengruft aufgestellten Abgüssen neben den ursprünglichen auch die Nummern dieses Buches angeheftet werden.

Im Texte habe ich durchgehends für mich die erste Person gebraucht, und, wo es nötig schien, eine Ansicht von Friederichs unter Nennung des Namens in der dritten angeführt.

Die Einteilung des Stoffes schliesst sich an Friederichs an, doch schien es geraten bei der altgriechischen Kunst eine zeitliche Trennung ganz aufzugeben und statt dieser die örtliche rein durchzuführen. Auch die etruskische Kunst ist jetzt hier eingeordnet ebenso wie die gesammten Olympischen Funde, von denen nur die Nike des Paionios und der Hermes des Praxiteles ihrer eminenten kunstgeschichtlichen Bedeutung zu Liebe später behandelt sind. Der vierte und fünfte Abschnitt, welche Friederichs die erste und zweite Hälfte der griechischen Kunstblüte nannte, ist statt dessen als Epoche des Phidias, bez. des Praxiteles und Skopas bezeichnet, um die Vermischung eines ästhetischen mit einem historischen Urteil zu vermeiden. Die 'griechische Kunst unter Barbaren', welche keine wirkliche Einheit bildete, ist jetzt unter die verschiedenen Abschnitte verteilt. Endlich erschien es richtig die 'Nachblüte der griechischen Kunst' und die 'griechisch-römische Kunst' in einen Abschnitt als Hellenistisch-römische Epoche zusammenzufassen. Je weniger man im Stande ist, scharfe Unterschiede zwischen beiden Perioden festzustellen, und je schwankender oft das Urteil bei der Zuteilung eines Werkes an eine derselben sein muss, desto weniger sollte es unternommen werden eine Scheidung mit mehr oder weniger Willkür durchzuführen.

In der Angabe der Litteratur ist absolute Vollständigkeit nicht erstrebt, doch wird man das zur Orientirung Notwendige angeführt finden. Einzelne neuere Erscheinungen konnten nicht mehr benutzt werden. Von Abbildungen habe ich neben den vollkommeneren besonders die bequem zugänglichen durchgehends genannt. Die Titel sind möglichst wenig abgekürzt, nur bei einigen häufig angeführten Werken schien eine Kürzung bequem. Nicht ohne weiteres klar sind höchstens folgende: *Annali; Bullettino; Memorie; Monumenti; Nouvelles annales* = *Annali dell' instituto di corrispondenza archeologica* u. s. f. — Beschreibung der Stadt Rom (von E. Platner, C. Bunsen, E. Gerhard, W. Röstell und L. Urlichs). — *Bulletin (de correspondance) hellénique.* — CIA.; CIG.; CIL. = *Corpus inscriptionum Atticarum; Graecarum; Latinarum.* — Clarac *(Musée de sculpture).* — Dütschke (Antike Bildwerke in Oberitalien). — *'Εφημερὶς (ἀρχαιολογική).* — Heydemann (Die antiken Marmorbildwerke zu Athen). — Kekulé (Die antiken Bildwerke im Theseion zu Athen). — Le Bas *(Voyage archéologique)*, wobei der einfache Name die Abteilung der *Monuments figurés* bezeichnet. — Mitteilungen (des deutschen archäologischen Instituts zu Athen). — *Monuments grecs (publiés par l'association pour l'encouragement des études grecques en France).* — Müller-Wieseler (Denkmäler der alten Kunst). — Sybel (Katalog der Skulpturen zu Athen). — Welcker A. D. = Alte Denkmäler.

Ob das Original des Abgusses N. 502 wirklich der in der Ermitage befindliche Kopf sei, ist mir zweifelhaft geworden. Schliesslich mögen einige störende Druckfehler ihre Berichtigung finden: S. 1 Z. 21 lies *zwischen den Tieren.* S. 109 N. 226 Z. 2 lies (225). — S. 251 füge hinter N. 722 ein: (130—297). — S. 626 füge hinter N. 1564 ein: (810). — S. 695 N. 1772 Z. 1 lies (860). — S. 697 N. 1782 Z. 1 lies (868).

PAUL WOLTERS.

Inhaltsverzeichniss.

I. Die Vorzeit der griechischen Plastik.

Vor dem siebenten Jahrhundert scheint sich eine nationale Kunst in Griechenland nicht entwickelt zu haben; noch in diesem Jahrhundert gab es nur Anfänge. Allerdings waren die hölzernen puppenhaften Götterbilder in den Tempeln Werke griechischer Meister, aber was Kunstreicheres in Stein oder Metall existirte, war ausländischen Ursprungs oder Charakters. Griechenland wurde von der älteren Kunst des Orients beherrscht, spätere Anregungen kamen aus Aegypten; den Import vermittelten vorzugsweise die Phönikier.

1. (1). Löwenthor von Mykene. Das Original besteht aus hartem, graugelblichem Kalkstein und befindet sich über dem Hauptthor der Burgmauer von Mykene. Die dreieckige, giebelartige Form ist durch die umgebende Architektur veranlasst. Um nämlich den Thürsturz gegen jeden Bruch zu sichern, führte man die Mauer nicht über ihn hinweg, sondern sparte eine dreieckige Oeffnung aus, indem man die Mauersteine von beiden Seiten in schräger Linie über einander vortreten und erst in der Spitze sich wieder berühren liess. Diese Oeffnung wurde durch eine leichtere Steintafel verschlossen.

Die eigentümliche Form der zwischen den Thüren befindlichen Säule näher zu erörtern, liegt ausser unserer Aufgabe, wir bemerken nur, dass sie der Träger eines jetzt fehlenden, die Spitze des Dreiecks ausfüllenden Symbols gewesen sein könnte. Die Thiere, von welchen sie umgeben ist, sind Löwen und als solche charakteristisch dargestellt. Das Schwanzende hat die dem Löwen eigentümliche Form und die Mähne, die durch eine leise Erhöhung angezeigt ist, setzt sich unter der

Brust fort, wie der an dieser Stelle befindliche Vorsprung andeutet. Gewiss war das ganze Relief nach dem Brauch der ältesten Kunst bemalt, wodurch alle Details, besonders die Mähne und das Haarbüschel am Schweif deutlicher hervorgehoben wurden. Die Köpfe sprangen frei aus dem Relief heraus und blickten dem ans Thor Herantretenden entgegen; sie hätten ohne grosse Arbeitsverschwendung nicht mit dem Uebrigen aus einem Block gearbeitet werden können und waren daher besonders gearbeitet und dann eingesetzt.

Die Bedeutung der Thiere ist diese, dass sie Wächter des Thores sind, sie sollten gleichsam jedem feindlichen Angriff mit grimmigem Gesicht entgegentreten. Freilich darf man nach der Kunststufe des Monuments nicht erwarten, diesen Gedanken in voller Lebendigkeit ausgesprochen zu sehen; der Eindruck des steifen Figurirens, wie bei Wappenthieren, überwiegt und wird dadurch verstärkt, dass die Hinterfüsse der Thiere, ohne festen Grund unter sich zu haben, aus der Fläche des Reliefs hervortreten. Die Formen der Löwen sind bei nicht geringer Naturwahrheit doch etwas schlaff und weichlich, wol zum grössten Teil in Folge des harten Materiales.

Eine genauere Datirung des Monumentes ist bis jetzt nicht möglich, auch das Verhältniss zur eigentlichen griechischen Kunst ist schwer genau zu bestimmen. Wie diese überhaupt in der ersten Zeit von den so viel älteren Kulturen Asiens und Aegyptens beeinflusst ist, und sich zuerst nur in der Nachahmung fremder Vorbilder geübt zu haben scheint, so müssen wir auch für dieses grösste Denkmal der vorgeschichtlichen Epoche orientalische Vorbilder annehmen. Je zwei symmetrisch gegenübergestellte Thierfiguren treffen wir auf vielen Denkmälern; oft ist eine Säule oder dergleichen zwischen sie gesetzt, so dass vielleicht sogar die Säule unseres Reliefs weniger bedeutungsvoll als ornamental ist: ganz auffällig verwandte Darstellungen haben sich an den Phrygischen Felsgräbern gefunden, je zwei beim Eingang angebrachte Löwen, die mit den Vordertatzen auf dem Unterbau einer Säule stehen. In dem Schema sind sich diese Denkmäler durchaus gleich, grosse Unterschiede herrschen aber in der Naturbeobachtung, die sich zeigt. Im Gegensatz zu den stilisirenden, unnatürlichen und äusserlichen Darstellungen der orientalischen Kunst, müssen wir bei den Löwen von Mykene eine unmittelbare frische Auffassung der Natur anerkennen. Der Künstler, welcher mit so einfachen Mitteln aus dem harten Stein diese ungeheueren Thiere ausmeisselte, hat sich bestrebt,

die Löwen so darzustellen, wie sie waren, wie er sie sah, nicht wie seine Vorgänger sie gebildet und stilisirt hatten. Und in dieser selbständigen Auffassung und Wiedergabe der Natur spricht sich derselbe Geist aus, welcher die griechische Kunst gross gemacht hat. In diesem Sinne müssen wir die Löwen von Mykene ein griechisches Werk nennen, auch wenn der Künstler einem anderen Volke angehört haben sollte.

Die beste Abbildung Arch. Ztg. 1865 Taf. 193 S. 1 (Adler), vgl. O. Müller, Handbuch S. 26. 42 und die hier genannte Litteratur. J. Braun, Geschichte der Kunst II S. 46. 114. Die Phrygischen Monumente siehe *Journal of hellenic studies* III Taf. 17. 18 S. 18. 256 (Ramsay). Ueber die Bedeutung der Löwen als Thorwächter vgl. Welcker A. D. V S. 73. Conze Reise auf den Inseln des thrakischen Meeres S. 9. Für die Deutung der Thiere als Löwen hat sich bestimmt der verstorbene Zoologe W. Peters ausgesprochen, der auch die Meinung, dass die Schwänze der Löwen zu kurz seien, bestritt. Die an den Umrissen der Beine und Zehen hinlaufenden Reihen kleiner runder Vertiefungen rühren von der Vorarbeit mit dem Bohrer her, mit welchem zuerst die Umrisse aus dem Groben im Stein hergestellt waren, ehe die eigentliche Arbeit begann. Vgl. Arch. Ztg. 1862 S. 329* (Strack). Bädeker's Griechenland S. LXXV (Kekulé). Ueber die kürzlich erfolgte Aufräumung des Thorweges vgl. Schliemann, Mykenae S. 36. 137.

2—4. Architektonische Bruchstücke von Kalkstein aus dem sogenannten Schatzhause des Atreus in Mykene, die ersten beiden durch Lord Elgin ins Brittische Museum, das dritte durch Thiersch nach Karlsruhe gebracht.

Diese sogenannten Schatzhäuser sind grosse, unterirdische Kuppelbauten, wie man jetzt weiss, gewaltige Grabanlagen dieser frühen Zeit.

Abgeb. *Antiquities of Athens* IV, 3 Taf. 4, 9. 10. Murray, *A history of greek sculpture* I S. 38. 39; das Karlsruher Fragment Thiersch, Ueber das Erechtheum II (Abhandlungen der Münchener Akademie VI) Taf. 1, a S. 121. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 145. Vgl. Führer durch die Sammlungen in Karlsruhe S. 22, 843.

5. Bruchstück von der verzierten Steindecke eines sogenannten Schatzhauses, von Schliemann im böotischen Orchomenos gefunden; grünlicher Kalkstein.

Das Ornament hat eine ganz auffallende Aehnlichkeit mit ägyptischen Mustern, von denen es sicherlich irgend wie beeinflusst zu denken ist.

Abgeb. Schliemann, Orchomenos. *Journal of hellenic studies* II Taf. 12. 13 S. 112. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 154.

II. Die altgriechische Kunst.

Im siebenten Jahrhundert zeigen sich die Anfänge einer nationalen Kunst, die zwar noch nicht völlig frei sind von den Einwirkungen ausländischer, namentlich auch ägyptischer Kunst, aber doch überwiegend ein spezifisch hellenisches Gepräge tragen. Die künstlerische Thätigkeit entfaltete sich gleichzeitig an mehreren Orten Griechenlands, und wenn wir auch nur Nachricht haben von zwei besondern Kunstschulen, der attischen und äginetischen, so ist doch vorauszusetzen, dass die Kunst an allen Orten, wo sie lebhafter geübt wurde, sich in individueller Weise ausgebildet habe. Die zeitliche Ausdehnung dieser altgriechischen Kunst erstreckt sich über zwei Jahrhunderte; noch nach der Mitte des fünften Jahrhunderts begegnen wir einzelnen Spuren des altertümlichen Stils. Für die Betrachtung ist zunächst die Anordnung nach den Fundorten gewählt, um das zusammengehörige möglichst auch zusammen zu belassen; in einem besonderen Abschnitt folgen die Werke, welche noch nicht mit Sicherheit bestimmten Schulen zugewiesen werden können; den Schluss endlich machen die Funde von Olympia mit Ausnahme der Nike des Paionios und des Praxitelischen Hermes, die passender später behandelt werden. Allerdings würden sich auch jene Werke zum Teil stilistisch anderen anreihen lassen, aber es schien uns richtiger, den einheitlichen Fund nun auch als Einheit zu besprechen.

1. Kleinasien und die Inseln.

6. Sitzbild des Chares, des Herrn von Teichiussa. Dieses wie das folgende Bildniss waren mit anderen zusammen längs der Prozessionsstrasse aufgestellt, welche vom Hafen Panormos zum Heiligtum des Didymäischen Apollo bei Milet führte; seit 1858 befinden sich diese Bildwerke im Brittischen Museum.

Chares sitzt auf seinem breiten Throne plump und behäbig, ohne eine Spur von Bewegung da; die Füsse sind dicht neben einander gestellt, die Hände liegen gleichmässig auf den Knieen. Die ganze Gestalt ist dicht in ihre schweren Gewänder eingewickelt, einen langen, bis auf die Füsse reichenden Chiton, der auch die Oberarme bedeckt, und einen

Mantel, dessen Zipfel in üblicher Weise auf der rechten Schulter liegt, den Körper vorne und hinten bedeckt, und über die rechte Schulter wieder nach vorne herunter fällt. Der Chiton ist am Aermel und unten in der Höhe der Kniee mit einem eingeritzten Mäander versehn, die Falten auszudrücken ist nur über den Füssen und im Mantel versucht, aber alles unglaublich plump und äusserlich. Ueberhaupt ist der ganze Charakter dieser Kunst roh und schwerfällig, ganz ohne feineres Gefühl sind z. B. die Zehen gearbeitet. Wir sehen in diesen Gestalten den Einfluss der assyrischen Kunst herrschen: dort treffen wir ganz ähnliche Mängel, die Massigkeit, die Freude an schweren, den Körper ganz verbergenden Gewändern, und daneben doch wieder den Versuch, die Aeusserlichkeiten der Erscheinung treu nachzuahmen, wie z. B. hier am Sessel die Zusammenfügung der Teile durch Zapfen ganz klar ausgedrückt ist. Natürlich war die ganze Gestalt ehemals in grellen Farben bemalt, die eingeritzten Mäander dienten offenbar nur als Vorzeichnung. Sicher erklärt sich der Mangel aller feineren Einzelheiten zum Teil aus dieser Bemalung, die ja manches klar machen konnte, was nicht im Stein ausgedrückt ist.

Was die Zeit dieser Bildwerke angeht, so können sie nicht jünger sein als der Anfang des ionischen Aufstandes, und auf das sechste Jahrhundert weisen auch die Formen der Inschrift, welche am linken Rande des Sessels herabläuft, und den Dargestellten als Chares, Sohn des Kleisis und Herrn von Teichiussa, das Bild als Weihgeschenk an Apollo bezeichnet.

Abgeb. Newton, *Discoveries at Halicarnassus* Taf. 74. Rayet und Thomas, *Milet et le golfe Latmique* Taf. 25. Vgl. J. Braun, Geschichte der Kunst II S. 159, Die ehemalige Aufstellung veranschaulicht die Karte bei Newton Taf. 76, frühere Litteratur gibt er II, 2 S. 527. Zur Inschrift *Χάρης εἰμὶ ὁ Κλείσιος, Τειχιούσης ἀρχός. Ἄγαλμα τοῦ Ἀπόλλωνος* vgl. Kirchhoff, Studien zur Geschichte des griechischen Alphabets [3] S. 17. Röhl, *Inscriptiones graecae antiquissimae* 488.

7. Sitzbild desselben Ursprunges. Der Eindruck ist wesentlich gleich, nur erscheint dieses Werk noch plumper und in den Einzelheiten noch weniger durchgearbeitet. Es ist die einzige dieser Gestalten, deren Kopf noch vorhanden ist, leider so zerstört, dass genaueres kaum zu sagen ist.

Abgeb. bei Newton Taf. 75, bei Rayet und Thomas Taf. 26, 2, Overbeck, Plastik [3] I S. 94, c; die Litteratur siehe bei 5.

8—12. (4. 5). Fries von Assos. Der grössere Teil dieser Skulpturen, welche aus demselben Trachyt bestehen, wie der

Boden, auf dem sie entstanden, war schon im Anfang dieses Jahrhunderts in den Ruinen eines dorischen Tempels entdeckt und wurde 1838 durch Raoul Rochette für den Louvre erworben. Dann haben die Amerikaner 1881 bei genauerer Durchforschung noch wichtige Stücke gefunden; aus diesen Ausgrabungen stammen die Tafeln 11 und 12.

Die Reliefs befanden sich am Epistyl des Tempels, wie man deutlich an ihrem obern Rand sieht, wo der Abakus und die Regula der Triglyphen, freilich ohne Tropfen, angegeben ist. Nur ein Teil des Erhaltenen befindet sich hier im Abguss, es fehlen namentlich die Platten mit den sehr lebendig dargestellten Thierkämpfen. Indessen sind überhaupt nur einzelne und unzusammenhängende Stücke erhalten, und es scheint, dass auch ursprünglich nur ein äusserst loser Zusammenhang zwischen den einzelnen Gruppen bestand. Wenigstens ist sehr schwer, die Vereinigung der dargestellten Scenen — Thierkämpfe, Kentauren, Herakles und Triton, ein Gelage, Sphinxe — zu einem Ganzen zu motiviren. Eben diese harmlose Zusammenstellung verschiedener gerade beliebter oder bekannter Vorstellungen ohne verknüpfenden Gedanken scheint charakteristisch für die primitive Kunststufe, welcher diese Reliefs angehören. Dieselben Darstellungen sind auch sonst in der ältesten Kunst beliebt.

Es ist wahrscheinlich, dass die Sphinxe, welche nach den neueren Funden symmetrisch zu zweien gegenübergestellt waren, während sich zwischen ihnen ein nicht klar zu erkennendes, wol rein formal angebrachtes Gerät — es sieht einer kurzen Säule ähnlich — befindet, auf das sie je eine Vordertatze legen, die Mitte der längeren Bilderstreifen bildeten. Die beiden hier vorhandenen Sphinxe gehörten zwei verschiedenen Gruppen an. Von den andern Tafeln enthält die eine das Bild eines Trinkgelages, wobei die Teilnehmer bereits liegend dargestellt sind, eine Sitte, welche die Griechen, die ursprünglich, wie aus Homer bekannt ist, zu Tische sassen, von Asien her angenommen haben. Das Relief der anderen Tafel bezieht sich auf den Kampf zwischen Herakles und einem Seedämon, den wir etwa Triton nennen dürfen; es kommt wenigstens auf Vasenbildern eine ganz übereinstimmende Darstellung vor, wo ein fischleibiger Dämon mit Menschengesicht, inschriftlich Triton genannt, unter unsanften Umarmungen des Herakles zu leiden hat. Auch hier sieht man, wie der Meergott dem Heros zu entwischen strebte, dieser ihn aber ereilt hat und an beiden Händen festhält. Bezeichnend ist für die

naive Kunst, dass Triton auch in dieser peinlichen Lage sein Symbol, einen Fisch, ruhig in der Linken trägt: denn etwas anderes kann dieser Gegenstand doch kaum sein; auf dem Rücken des Herakles bemerkt man seinen Köcher. Die kleinen Figuren, die mit Entsetzen davon eilen, sind gewiss Frauen und sollen wahrscheinlich die Nereiden vorstellen, die durch den wilden Streit aufgescheucht sind. Man sieht an dem untern Rand des Gewandes, dass die Figuren lang bekleidet waren, zudem ist Bewegung und Ausdruck der Figuren für Frauen passender.

Auf der dritten Tafel (11) sehen wir endlich dahinsprengende Kentauren; sie fliehen vor dem auf einem anstossenden Stücke erhaltenen, hier nicht vorhandenen, bogenschiessenden Herakles. Sie sind noch nach älterer Weise vorne mit Menschenbeinen gebildet, während sie auf einer Platte in Paris schon vier Pferdebeine haben.

Die Reliefs sind hochaltertümlich, wie aus äussern und innern Gründen hervorgeht. Herakles hat noch nicht die Löwenhaut, was hier gewiss nicht zufällig ist, sondern da wir wissen, dass er mit dieser Tracht nicht vor dem Ende des siebenten Jahrhunderts ausgestattet wurde, als ein Zeichen höhern Alters angesehen werden muss. Die Architektur des Tempels hat ferner einiges Ungewöhnliche; es fehlen die Tropfen an dem Tropfenleisten, und ganz abweichend von dem späteren dorischen Bau, der bildliche Verzierung nur an den struktiv nicht thätigen Teilen zulässt, ist die Bedeckung des Epistyls mit Reliefs. Endlich weist auch die Komposition dieser Reliefs auf durchaus primitive Kunst hin; fast komisch wirkt die Zusammenstellung der kleinen puppenartigen Gestalten der Nereiden und des Mundschenken mit den langen und mächtigen Gestalten der übrigen Figuren. So findet man auch auf den andern Platten grosse Verschiedenheiten, gewaltige Stiere und ganz kleine schwächliche Kentauren. Der Grund dafür liegt in einem hier zwar unbehülflich ausgesprochenen aber in weniger empfindlicher Weise auch in der Blüte der Kunst befolgten Gesetz, die Figuren eines Frieses mit ihren Köpfen gleich hoch hinaufreichen zu lassen, wodurch es denn freilich nothwendig wurde, den liegenden Figuren bedeutend mächtigere Verhältnisse zu geben als den stehenden. Am Parthenonfries sind die sitzenden, reitenden und stehenden Figuren gleich hoch, gegen die Naturwahrheit, aber man bemerkt es kaum, weil es durch die Raumverhältnisse geboten ist. Es wäre unerträglich, wenn dort die Wirk-

lichkeit befolgt wäre, wodurch über den sitzenden Figuren eine hässliche Lücke entstanden sein würde. Noch in der letzten Zeit der antiken Kunst, auf römischen Sarkophagen, kann man dies Verfahren bemerken, das auf dem Prinzip beruht, dass Bild und Raum Eins sein müssen, selbst auf Kosten der Naturwahrheit. Auf den griechischen Vasen findet man ebenfalls viele Beispiele und in früherer Zeit ähnlich komische, wie hier.

Dass diesen Reliefs keine sehr lange Kunstübung vorangegangen sein kann, ist demnach klar; sie stehen am Anfang der griechischen Kunst und entsprechen den ältesten griechischen Vasenbildern, auf denen wir ebenfalls die von der orientalischen Kunst entlehnten Thierkämpfe mit griechischen und griechischer Sitte entsprechend dargestellten Mythen vereinigt finden. Eben in den letzteren treten uns die ersten Anfänge einer nationalen, selbständigen Kunst entgegen. Wir werden nicht irren, wenn wir die Reliefs von Assos und die ihnen entsprechenden Vasen nicht höher als in das siebente Jahrhundert hinaufrücken.

Die Pariser Stücke sind abgebildet *Monumenti* III Taf. 34, wozu De Witte *Annali* 1841 S. 317 eine kurze Beschreibung gegeben hat. Ein Irrtum ist dort in der Zeichnung und im Text begangen, indem die oben als Nereiden bezeichneten Frauen als nackte Epheben charakterisirt sind. Die Abbildungen und der Text bei Clarac II Taf. 116 A. B II, 2 S. 1149 und Texier, *Description de l'Asie mineure* II Taf. 112—114 S. 200 sind hierin genauer. Ueber die amerikanischen Ausgrabungen vgl. Clarke, *Investigations at Assos,* wo auch Taf. 15. 16 die hier vorhandenen Stücke abgebildet sind.

Dass die nachhomerische Sitte, bei Tische zu liegen, vom Orient zu den Griechen gekommen, darf man wol aus dem assyrischen Relief bei Semper, Der Stil[2] II S. 260 schliessen, auf welchem ganz wie bei den Griechen der Mann liegt, und die Frau neben ihm sitzt.

Ueber die Tracht des Herakles vgl. O. Müller, Die Dorier I S. 446. Auch auf den ältesten Vasenbildern ist Herakles noch ohne Löwenhaut und Keule, wie schon von Preller Arch. Ztg. 1854 S. 294 hinsichtlich der Vase bei Welcker A. D. III Taf. 6 bemerkt ist. Vgl. Arch. Ztg. 1859 Taf. 125 S. 33 (1880 S. 74). *Monumenti* VI Taf. 33. 56.

Ein Beispiel für das erwähnte Kompositionsgesetz auf römischen Sarkophagen gibt das obere Bild des Berliner Musensarkophags Arch. Ztg. 1843 Taf. 6, ein recht auffälliges aus der alten Vasenmalerei die *Annali* 1862 Taf. B publizirte Vase und die mit ihr übereinstimmende in Berlin. Viele Beispiele bietet ausserdem die altetruskische Kunst.

Clarke glaubt im Gegensatz zu der bisherigen Ansicht aus architektonischen Gründen die Entstehung des Tempels erst nach den Perserkriegen ansetzen zu dürfen. Das erscheint mir in Hinsicht auf den Stil der Bildwerke unmöglich, und die technische Vollkommenheit des Baues scheint kein genügender Grund für eine solche Datirung.

13. Kapitell vom Tempel zu Assos, im Louvre.

14. (2.) Sogenannter Apollo von Thera, Jünglingsgestalt aus Marmor, im Anfang der dreissiger Jahre auf der Insel Santorin, dem alten Thera, gefunden und durch Ludwig Ross 1836 für Athen erworben.

Wir haben in dieser Gestalt einen der ältesten Typen der griechischen Kunst vor uns, den Typus, an welchem sie zuerst das Ideal des nackten Körpers in langem, stetigem Ringen ausgebildet hat. Wir besitzen von diesen Figuren schon eine beträchtliche Reihe von Exemplaren aus den verschiedensten Teilen Griechenlands*; bei den älteren hängen die Arme steif herab, später werden sie im Ellenbogen gekrümmt und vorgestreckt, meist um etwas zu tragen. Der Typus ist wahrscheinlich derjenige, welchen die als Dädaliden bekannten ältesten Künstler in Anlehnung an ägyptische Werke geschaffen und verwendet haben.

Der Apollo von Thera ist wol das älteste Exemplar dieser Reihe, das entwickeltste und wol auch jüngste der älteren Klasse die in Tenea gefundene, jetzt in München aufbewahrte Figur (49). Ein Vergleich dieser beiden Exemplare wird die Beurteilung erleichtern. Wir finden in ihnen einen sehr verschiedenen Grad der Ausbildung. Das theräische ist weit roher und üppiger, besonders in der Brust, und am Rücken ist kaum etwas von anatomischem Detail ausgedrückt. Man sieht hier an einem recht instruktiven Beispiel, wie die Kunst von einer mehr umrissartigen Darstellung zu immer sorgfältigerer Nachahmung der Natur fortging.

In der Münchener Figur ist Alles knapp und schlank und besonders charakteristisch ist die straffe Anspannung der Muskeln. Man beachte namentlich die Stellung der Kniescheibe, die eben nur durch diese Anspannung veranlasst ist. Im Einklang mit der strammen Stellung der Beine stehen die straff herabhängenden Arme und die zusammengeballten Hände; das Leichte, Zwanglose in der Anordnung der Glieder ist diesem Stil noch fremd. Die Figuren sind übrigens stehend, nicht schreitend zu denken; man kannte eben noch nicht die leichte, graziöse Stellung der spätern Zeit, wo das Gewicht des Körpers nur auf einem Bein ruht, während das andere entlastete, leicht gekrümmt, nur mit der Spitze des Fusses den Boden

---

* Vgl. N. 43. 49. 51. 89. 153. 200—203. 233. 234.

berührt. Im alten Stil tragen beide Beine in gleicher Weise den Oberkörper und sind mit der vollen Fussfläche auf den Boden gestemmt.

Das kantig Abgeschnittene der Formen im alten Stil, wo man später die Natur nachahmend Rundungen bildete, ist an diesen Figuren noch sehr merklich. Man betrachte z. B. die Seitenfläche der Hinterbacken, oder die Ferse.

Die Köpfe stehen im ältesten Stil gerade auf den Schultern ohne eine Wendung zu machen, die in das Zwangssystem dieses Stils nicht passen würde. Die Stirn tritt zurück, die Nase stark hervor; später, als man nach geistigem Ausdruck strebte, wird die Stirn mehr vorgeschoben. Die Augen treten aus dem Kopf heraus; erst als man Acht gab auf den Ausdruck des Auges, erhielt es die tiefere Lage wie in der Natur. Der Mund ist geschlossen, auch dies im Einklang mit dem starren Charakter des Ganzen, später leicht geöffnet. Eine allgemeine Erscheinung an den altertümlichen Köpfen ist endlich der lächelnde Ausdruck, mögen Götter oder Menschen, Lebende oder Sterbende dargestellt sein. Es ist der erste Anfang zur Darstellung des Seelenlebens und erklärt sich, wie später noch näher zu zeigen, aus dem der altertümlichen Kunst eignen Streben nach Innigkeit, Freundlichkeit und Anmut. Das Grübchen im Kinn der Münchener Figur, das sich auch sonst in diesem Stil findet, geht wol aus demselben Streben hervor.

Der Kopf des theräischen Apollo übrigens mit seiner gebogenen Nase und den schräg stehenden Augen hat für uns entschieden etwas Ungriechisches.

Das Haar der Figuren und die dasselbe zusammenhaltenden, in sehr flachem Relief angegebenen Bänder waren gewiss bemalt. Namentlich an der von Tenea, wo es nur sehr wenig ausgearbeitet ist. Denn während an der andern die einzelnen auf den Rücken herabfallenden Streifen angegeben, auch die Löckchen über der Stirn etwas ausgeführt sind, bemerkt man an dieser über der Stirn nur rohe Wülste und im Nacken nur horizontale Abteilungen, die aber auch an der andern nicht fehlen. Es soll dadurch welliges Haar dargestellt werden, man wollte etwas Leben und Bewegung hinein bringen. Die Löckchen über der Stirn des theräischen Apoll sind eine aus dem Leben genommene Tracht, der Künstler vermochte aber noch nicht, sie frei und natürlich herabhängend darzustellen.

Man bezeichnet diese und die verwandten Gestalten meistens

als Apollo, und diese Deutung ist gewiss möglich, da ja die Jugendlichkeit und das lange Haar durchaus passen würden; auch wissen wir von einem altertümlichen Apollo, der in dieser Haltung dargestellt war. Dasselbe aber erfahren wir auch von der Statue eines Athleten und höchst wahrscheinlich ist es, dass solche Figuren auch als Bilder der Verstorbenen die Gräber zierten. Diese Umstände lassen eine bestimmte Deutung auf den Gott im einzelnen Fall höchst zweifelhaft erscheinen; es kann jedesmal ebensowohl ein sterblicher Jüngling dargestellt sein, als Apollo. Denn in den ältesten Zeiten der Kunst ist das Bedürfniss, verschiedene Charaktere durch verschiedene Stellungen zu bezeichnen, noch schwach entwickelt und man scheute sich nicht, denselben Typus für verschiedene Zwecke zu wiederholen. Dass die lang herabwallenden Locken durchaus kein besonderes Merkmal des Apollon sind, beweist z. B. das Grabmal des Dermys und Kitylos (44).

An diesen Statuen bemerkt man noch deutliche Spuren, dass die ägyptische Kunst Einfluss gehabt hat auf die altgriechische. Die gegen die Naturwahrheit hochstehenden Ohren des theräischen Apollo, eine Eigentümlichkeit vieler altertümlicher Werke, die sich selbst am Parthenonfries noch vielfach findet, können nur durch eine Einwirkung von aussen erklärt werden. Dann sind das Vorsetzen des linken Fusses, das sich an allen ächt altertümlichen griechischen Statuen findet, und die am Leibe herabhängenden Arme, besonders aber die Schmalheit der Hüften im Gegensatz zu der Breite der Schultern Eigentümlichkeiten der ägyptischen Kunst, auf welche ein sich frei aus sich selbst entwickelndes Volk doch kaum wieder kommen konnte. Nur darf man nicht glauben, dass diese oder irgend eine andere griechische Statue von ägyptischen Werken kopirt sei. Vielmehr wie sich schon in der Nacktheit der Figuren ein spezifisch hellenisches Prinzip ausspricht, das den frühern Völkern nach ihren Sitten und ethischen Anschauungen fremd war, so regt sich auch in der Bildung der Formen überall griechische Individualität. Man braucht nur einen ägyptischen und altgriechischen Fuss mit einander zu vergleichen um den Unterschied zu fühlen. In jenem wird die Krümmung des kleinen Zehs ignorirt, die übrigen ganz parallel gestellt und flach gebildet, so dass er wie ein abstraktes Schema der Natur erscheint, während die ältesten griechischen Werke bereits Blick für die Natur und das Bestreben verraten, die gegebenen Formen nachzubilden.

Was die Entstehungszeit dieser Figuren betrifft, so scheint die Verfertigung freier Statuen aus Stein in Griechenland nicht über das siebente Jahrhundert hinauf zu reichen. Der Apoll von Thera gehört wahrscheinlich noch diesem Jahrhundert an, er hat wenigstens einen so primitiv rohen Charakter, dass schwer zu glauben ist, ihm gehe bereits eine längere Entwickelung der Kunst voran. Diese setzt dagegen die Statue aus Tenea in ihrer bewussteren, präziseren, stilvolleren Bildung nothwendig voraus; sie scheint im sechsten Jahrhundert und wohl eher in der zweiten als ersten Hälfte desselben entstanden zu sein. Diesem Jahrhundert gehören auch die oben erwähnten Figuren des Apollo und des Athleten an.

Abgeb. bei Schöll, Arch. Mitteilungen aus Griechenland Taf. 4, 8 S. 23, 1, besser in Reber's Kunstgeschichte S. 284, auch in Overbeck's Plastik [3] I S. 89, der Kopf allein Mitteilungen IV Taf. 6, 2. Ueber den Fund siehe Ross, Arch. Aufsätze I S. 10. Reisen auf den griechischen Inseln I S. 81. Schorn's Kunstblatt 1836 S. 71. — Kekulé 356. Sybel 1.

Vgl. über diese Statuen im allgemeinen Welcker A. D. I S. 399. *Memorie* II S. 20 (O. Jahn). 399 (Vischer = Kleine Schriften II S. 303). Arch. Ztg. 1881 S. 54 (Milchhöfer). 1882 S. 51 (Furtwängler). 383 (Fränkel); über ihre kunstgeschichtliche Stellung Kekulé in Bädeker's Griechenland S. LXXIX.

Ueber den Einfluss der ägyptischen Kunst auf die griechische sind die Meinungen noch geteilt; dass ein solcher Statt gefunden hat wird sich Angesichts der rein ägyptischen Muster an der Decke von Orchomenos (N. 5) nicht mehr läugnen lassen. Auch in den behandelten Statuen zeigt sich dieser Einfluss noch. Es ist im Text auf einige Eigentümlichkeiten altgriechischer Werke hingewiesen, die sich in der ägyptischen Kunst, und zwar in ihrer Gesammtheit nur in dieser wiederfinden, und auch nur aus einem Einfluss derselben abgeleitet werden können, weil sie bei der Annahme einer ganz selbständigen griechischen Kunstentwicklung unerklärbar sind. Wären die Anfänge der griechischen Kunst ganz unabhängig, so könnte sie bei den ersten Versuchen wol zufällig einmal auf die eine oder andere jener Eigentümlichkeiten geraten sein, kaum auf alle zusammen; vor allem aber finden wir diese Besonderheiten ja nicht in vereinzelten Fällen, sondern durchgehends in der alten Kunst. Es liegt also hier schon eine Art Schulung vor, und diese können wir nur durch den Einfluss Aegyptens erklären. Es läugnet Niemand, dass die ägyptische Kunst im Grossen und Ganzen von der griechischen Kunst prinzipiell verschieden ist, aber in den Anfängen der letzteren, um die es sich hier allein handelt, ist trotz aller unverkennbaren Regung griechischer Individualität doch auch die Abhängigkeit von den Aegyptern in bestimmten einzelnen Zügen sichtlich. Es wird ein ähnliches Verhältniss gewesen sein, wie zwischen der modernen und byzantinischen Kunst. Auch in dieser Beziehung gilt das schöne Wort F. A. Lange's (Geschichte des Materialismus [3] I S. 127): 'die wahre Unabhängigkeit der hellenischen Kultur ruht in ihrer Vollendung, nicht in ihren Anfängen'. Vgl. Friederichs, Apollon mit dem Lamm S. 6.

15—18. Inschriften von den vier Seiten eines unregelmässigen Steinblockes aus Thera, jetzt in Athen. Die In

schriften lauten: (15) Ρηξάνωρ Ἀρχαγέτας Προκλῆς Κλεαγίρας Περαιεύς. (16) Ἀγλῶν Περίλας Μάληχο[ς]. (17) Ὀρθοκλῆς. (18) Λεοντίδας.

Vgl. Röhl, *Inscriptiones graecae antiquissimae* 451, wo die frühere Litteratur. Kirchhoff, Studien zur Geschichte des griechischen Alphabets [3] S. 49.

19. Marmorkopf, 1865 in Melos gefunden, jetzt in Athen. Der schmale, langlockige, mit einem Diadem geschmückte Kopf ist leider in der Oberfläche so zerfressen, dass eine genauere Beurteilung kaum möglich erscheint.

Vgl. Sybel 1248. Mitteilungen IV S. 71, b; über das Stiftloch auf dem Scheitel siehe zu 109.

20. (22). Grabstein von grauem böotischem Marmor, das Werk des Alxenor von Naxos, in Orchomenos gefunden, jetzt in Athen.

Der Verstorbene, ein bärtiger älterer Mann, ist in einer Handlung des alltäglichen Lebens dargestellt: bequem, in seinen Mantel gehüllt, den langen knotigen Stab unter die Achsel gestützt und dessen Druck durch die dazwischengelegten Mantelfalten mildernd steht er da und reicht seinem Hunde eine Heuschrecke hin. Es ist das sprechendste Bild eines guten, behäbigen Landmannes, der in lässiger Ruhe es doch nicht versäumt, das schädliche Insekt zu vernichten, und daraus zugleich Anlass nimmt, mit seinem Hunde zu scherzen.

Die Figur ist sehr geschickt in den schmalen Raum hinein gezeichnet, nur die Stellung des rechten Fusses ist durch seine zu starke Drehung unnatürlich, ohne jedoch dem Eindruck wesentlich zn schaden. Naiv hat der Künstler die architektonische Umrahmung benutzt, um dem Hund eine Stütze für die Vorderpfoten zu geben. Die Behandlung des Nackten ist trotz der geringen Erhebung des Reliefs schon recht natürlich; die grossen Adern am Hals und Arm sind richtig angegeben. Der Versuch, den Körper auch unter dem Gewand darzustellen, ist noch nicht gelungen; nur die Beine sind unter dem Mantel angedeutet, weiterhin ist nur der letztere ausgedrückt. Das Haar ist mit einer schmalen Binde geziert, der darüber liegende Teil wird wohl durch die Bemalung allein belebt gewesen sein.

Die Seitenränder sind als Pfeiler behandelt, auf ihnen ruht oben eine schmale Leiste; darunter, zwischen den Kapitellen, läuft ein Kymation, an welchem sich ebenso wie

an den Kapitellen noch Spuren der Bemalung finden. Auf der unteren noch über die Seitenränder vorspringenden Leiste steht ein Hexameter, in dem der Künstler Alxenor aus Naxos sich des Werkes rühmt, und wohlgefällig zu dessen Bewunderung einladet.

Unten zeigt die Stele einen Zapfen von der Dicke des Schaftes und der Breite des Relieffeldes, der in eine Basis eingelassen werden konnte; auf dieser stand dann wol der Name des Toten.

Nach Stil und Schrift dürfen wir das Werk in den Anfang des fünften Jahrhunderts v. Ch. setzen.

Abgeb. bei Conze, Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik Taf. 11 S. 31. Overbeck, Plastik[3] I S. 166. Vgl. Mitteilungen III, S. 315, 8. Sybel 8. *Annali* 1861, S. 81 (Conze und Michaelis), über die Inschrift *'Αλξήνωρ ἐπ[ο]ίησεν ὁ Νάξιος, ἀλλ' ἐσίδεσ[θε]* noch Arch. Ztg. 1865 S. 118. 1867 S. 110* (Michaelis). Kirchhoff, Studien zur Geschichte des griechischen Alphabets[3] S. 73. Röhl, *Inscriptiones graecae antiquissimae* 410.

Die Annahme Friederichs', dass der glatt behandelte Teil des Haares ein kleines Käppchen darstelle wie bei dem Patroklos der Sosiasschale, ist nicht recht wahrscheinlich, die Binde ist zu deutlich ausgedrückt. Auch würde ein solches Käppchen, das die Alten unter dem Helme trugen, und das darum für Patroklos sehr bezeichnend ist, hier nicht passen. Von einer in Erz angesetzten Kopfbedeckung ist ebensowenig eine Spur vorhanden. Eine ähnliche Behandlung des Haares findet sich sehr oft, ich nenne nur die olympischen Skulpturen, den Kalbträger (N. 109), den Dexileos.

Löschcke, Mitteilungen IV S. 295 glaubt, die Stele sei unten unvollständig, es sei analog der des Aristion ein schmales ehemals bemaltes Feld zwischen dem erhaltenen Rand und der Basis anzunehmen. Das ist unmöglich, wenn die im Text mitgeteilte Notiz Körte's über den unten erhaltenen Zapfen richtig ist. Vgl. die folgende Nummer.

21. (21.) Grabrelief aus Marmor, in Neapel befindlich, wohin es aus der Sammlung Borgia gekommen ist. Ergänzt ist die Nasenspitze, die rechte Hand ausser dem Daumen und sonst Unbedeutendes.

Das Relief hat formal mit dem eben beschriebenen die allernächste Verwandtschaft, ist aber stilistisch sehr viel weiter entwickelt; der Eindruck, welcher durch den Widerstreit des altertümlichen Schemas und der jüngeren, vorgeschrittenen aber nicht sehr gewissenhaften Arbeit entsteht, ist entschieden nicht günstig.

Die Haltung des Mannes stimmt mit der auf dem Werk des Alxenor völlig überein, nur die Kleidung ist verschieden, statt des langen ein kurzer Mantel. Die Bänder der Sandalen sind plastisch nicht angegeben. Am linken Handgelenk trägt

der Mann ein Salbgefäss; sein Haar ist mit einem Bande geziert, dessen Enden vorne über der Stirne geknotet eine emporstehende kleine Spitze bilden. Zu seinen Füssen sitzt der Hund und wendet den Kopf zu der rechten Hand seines Herrn zurück, doch ist die Heuschrecke, welche bei N. 20 die Bewegung sinnvoll machte, und welche allerdings bei dem jungen Palästriten nicht passte, weggelassen und so die ganze Bedeutung der Gruppe zerstört.

Die Schwierigkeit der Beinstellung ist auch hier nicht überwunden, das rechte Bein ist ganz von vorne dargestellt, der Fuss dagegen von der Seite, was einen sehr übelen Eindruck macht. Auch die rechte Schulter ist nicht richtig dargestellt, die rechte Hand unschön verdreht.

Reste altertümlicher Gewöhnung sind in Gewandung und Körperbildung noch sehr bemerkbar, doch kann das Relief nicht lange vor der Mitte des fünften Jahrhunderts entstanden sein. Einmal wegen seines vorgeschrittenen Stiles, dann weil die Bekrönung des Reliefs genau mit den Stirnziegeln des Parthenon übereinstimmt. Die Bekrönung kommt häufig auf den attischen Grabsteinen vor und besteht aus einer, zwischen zusammengekrümmten Ranken aufsteigenden Palmette, die einen schönen, in einer Spitze zusammenlaufenden Abschluss bildet. Sie ist hier in flachem und strengem Relief gebildet, dessen Wirkung durch Malerei unterstützt gewesen sein muss, wie auch wol an der Figur einzelne Details, z. B. das flach anliegende Kopfband, durch Färbung wirksamer hervorgehoben wurden. Auf diese flach gehaltenen Palmetten des alten Stils folgen später die runder hervortretenden, reich und prächtig gebildeten, die dann endlich in willkürliches Schnörkelwesen ausarten. Es ist ein Uebergang von einer mehr andeutenden zu einer realistischeren Auffassung, der sich in allen Künsten wiederholt.

Abgeb. *Museo Borbonico* XIV Taf. 10. Raoul Rochette, *Monumens inédits* Taf. 63,1 S. 249. Conze, Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik Taf. 11 S. 34. Rayet, *Monuments de l'art antique* I Taf. 19. Vgl. *Annali* 1829 S. 138 (Gerhard). 1861 S. 81 (Conze und Michaelis). O. Müller, Kleine Schriften II S. 457. Handbuch S. 80, 28. — Die Spitze über der Stirn, die ebenso auch auf Vasenbildern und Münzen vorkommt, hielt Friederichs für den altattischen Krobylos; vgl. dagegen *Memorie* II S. 408. Göttinger gelehrte Anzeigen 1868 S. 806 (Conze). — Die Herkunft des Reliefs ist unbekannt. Die Angabe Nola's als Fundort beruht auf der irrigen Annahme die oskische Inschrift, auf welcher man die Platte aufgestellt hatte, und die dorther stammt (Mommsen, Die Unteritalischen Dialekte S. 178, XV) sei ein Teil des Denkmals. Das Relief ist zwischen 1786 und 1795 in die Sammlung Borgia gelangt,

denn Heeren (Amalthea I S. 317) kennt es noch nicht, während Zoega es sich 1795 genau beschrieb. Aber auch aus seinen auf der Bibliothek in Bonn aufbewahrten Papieren ergibt sich die Herkunft nicht. Es ist nach dem Charakter der Borgia'schen Sammlung sehr möglich, dass es von den griechischen Inseln stammt. Vgl. auch Borson, *Lettre à M. le médecin Allioni* S. 32, 5. *Documenti inediti per servire alla storia dei musei d'Italia* I S. 283, 22.

22. Reliefbruchstück aus Kythnos, jetzt in Athen. Erhalten ist nur die linke obere Ecke der Platte mit dem Oberkörper eines nach rechts gewendeten, wol ruhig stehenden, spitzbärtigen Mannes. Seine Kleidung scheint nur aus dem Mantel bestanden zu haben; hinter dem Ohr befindet sich ein Stiftloch, es war also wol ein Kranz aus Bronce angesetzt. Ueber die Bedeutung ist in Folge der starken Verstümmelung schwer zu urteilen, doch dürfen wir wol am ersten an ein Grabrelief mit der Darstellung des Verstorbenen denken.

Vgl. Sybel 12. Mitteilungen V S. 170, 2 (Milchhöfer).

23—33. Skulpturen von Delos, noch nicht aufgestellt.

2. Nordgriechenland.

34. (10.) Samothrakisches Relief aus Marmor, 1790 auf der Insel Samothrake entdeckt und in den Besitz des Grafen Choiseul-Gouffier gekommen, seit 1816 in Paris im Louvre. Es ist hier in eine Wand eingelassen und dabei zu Schaden gekommen. Den rechten Rand desselben bildete nämlich ursprünglich der geschuppte Hals und offene Rachen eines gehörnten Unthiers, der nun fast ganz zerstört ist. Doch ist wenigstens in Zeichnungen der ursprüngliche Zustand erhalten.

Die Bestimmung dieses Reliefs ist nicht klar. Man hat vermutet, es sei ein Stück der Armlehne eines Sessels oder auch eines Tischfusses, da an Geräten beiderlei Art der ausgeschweifte Rand oft mit einem Thierkörper ähnlicher Art verziert ist. Indessen spricht gegen die erstere Annahme dies, dass sich an der Platte wohl schon eine Spur der Krümmung zeigen müsste und gegen beide, dass sich an der Hinterseite und oben und unten Spuren erhalten haben sollen, welche auf die Befestigung an einer Wand schliessen lassen. Der eigentümliche volutenartige Körper zur Rechten ist offenbar das phantastisch behandelte Horn des den Rand bildenden

Ungetüms. Die Verzierung am obern Rand, aus Blüten und Palmetten zusammengesetzt, findet sich sehr gewöhnlich am Hals der bemalten Vasen altertümlichen Stils und ist sehr passend als Bekrönung, als Abschluss nach oben. Unten ist ein Saum angebracht in Form eines Geflechts, eine Verzierung, die wie jene erste in griechischer und etruskischer und orientalischer Kunst sehr beliebt ist.

Ueber die Darstellung lassen die beigefügten Inschriften keinen Zweifel. Es ist Agamemnon vorgestellt, auf einem Klappstuhl sitzend, hinter ihm sein Herold Talthybios mit dem Heroldstab und Epeios, von dessen Namen nur die drei ersten Buchstaben erhalten sind, der Erbauer des hölzernen Rosses, der aber in der Dichtung auch, wie hier, als ein Diener der Könige auftritt. Die feierliche Erscheinung des Agamemnon mit den Dienern hinter seinem Stuhl lässt vermuten, dass irgend eine wichtige Scene der Beratung oder königlichen Entscheidung vorgestellt war, von welcher uns nur dies Bruchstück übrig geblieben.

Das Relief ist sehr interessant für die Geschichte dieser Kunstgattung. Die ältesten Relieffiguren, wie sie uns in ägyptischen, assyrischen, altgriechischen und altetruskischen Werken entgegentreten, sind nichts weniger als halbirte Menschen. Dazu wurden sie erst später, als man das Bedürfniss nach einer der Realität mehr entsprechenden, runden Bildung fühlte. Ursprünglich aber ist jede Figur nur ein stehengebliebenes Stück einer Fläche, das sich daher auch mit kantigem Kontur vom Grunde abhebt. Denn das Charakteristische des ältesten Reliefs liegt darin, sich der Architektur, an der es sich befindet, unbedingt unterzuordnen und auf's Engste zu assimiliren und eben darum bleibt es selbst Fläche, während die ganze spätere Entwicklung des Reliefs darauf gerichtet ist, die Plastik vom architektonischen Hintergrunde zu lösen und selbständiger zu machen. Je flächenartiger aber das Relief gehalten, um so nothwendiger ist die Hinzufügung der Farbe, damit das, was plastisch nur leise angedeutet werden konnte, zur Wirkung komme.

In den ältesten Werken ist nun das Flächenartige des Reliefs bis zu dem Grade festgehalten, dass manche Figuren ganz glatte Flächen sind. Und eben dies ist der Fall an der Figur des Agamemnon. In der Blütezeit der griechischen Kunst dagegen wird zwar auch noch das flächenartige Relief festgehalten — und darin liegt vornehmlich der ruhige und edle Eindruck des älteren griechischen Reliefs begründet —

aber doch nicht in der extremen Weise jener alten Werke, sondern innerhalb der Fläche wird Vor- und Zurücktreten und Rundung der einzelnen Glieder ausgedrückt. In dem samothrakischen Relief sind aber die Beine der beiden Diener in gleicher Höhe gehalten, so dass man nicht weiss, ob sie den linken oder den rechten Fuss vorsetzen. An den Gewändern dieser beiden Figuren sind übrigens schon ganz feine Falten angegeben. Malerei unterstützte unzweifelhaft auch hier die Wirkung des Reliefs, es sollen sich auch Farbenreste erhalten haben.

Die Figuren, die nach der Weise der ältesten Kunst in Stellung und Anzug sich genau wiederholen, sind im Ganzen mager und schlank, gerade im Gegensatz zu den selinuntischen Reliefs. Aber auch mit den altattischen Reliefs haben sie wenig Verwandtschaft. Die Frisur ist ähnlich der des Apollo von Tenea; Agamemnon ist, wahrscheinlich zum Ausdruck höherer Würde, durch längeres Haar ausgezeichnet.

Die Inschriften sind nach einer dem alten Stil eignen Weise nicht gerade fortlaufend, sondern in gewundener Linie geschrieben. Der altertümliche Vasenstil giebt dazu reichliche Belege und zugleich die Erklärung, da wir von der Vasenmalerei hinreichendes Material besitzen, um die historische Entwickelung genau verfolgen zu können. In der Kindheit der Kunst nämlich, da man noch nicht die edle Einfachheit der spätern Zeit kannte, liess man die Zwischenräume der Figuren nicht gerne leer, sondern füllte sie aus mit Ornamenten oder mit Inschriften, die deswegen manchmal in den wunderlichsten Windungen die Darstellung durchziehen. Sie sind hier in altionischem Alphabet abgefasst, doch ist aus ihnen keine genaue Zeitbestimmung zu entnehmen. Aus dem Stil wird man nur so viel bestimmen dürfen, dass das Werk nicht später als ums Jahr 500 zu setzen ist.

Abgeb. Millingen, *Ancient unedited monuments* II Taf 1. Inghirami, *Monumenti etruschi* VI Taf. D6, 1. *Galleria Omerica* I Taf. 20. Overbeck, Plastik[3] I S. 100. Clarac II Taf. 116, 238. Murray, *A history of greek sculpture* S. 130. *Annali* 1829 Taf. C,2 S. 220 (Stackelberg). Vgl. Dubois, *Catalogue d'antiquités de feu le comte de Choiseul-Gouffier* S. 38, 108. Otfried Müller, Kleine Schriften II S. 598 (= Kunstarchäologische Werke II S. 59) und in Völkel's Arch. Nachlass S. 171.

Ueber die Technik des Reliefs vgl. Berliner Sitzungsberichte 1882 I S. 563 (Conze), über die Anordnung der Inschriften Völkel's Arch. Nachlass S. 152 und Friederichs, Die Philostratischen Bilder S. 211. Dass wegen des sicher vorhandenen Ω im Namen des Agamemnon die Inschrift und damit das Werk nicht nach Ol. 70 entstanden zu sein brauche, wie früher angenommen wurde, wird jetzt nicht mehr bestritten werden.

Vgl. Kirchhoff, Studien zur Geschichte des griechischen Alphabets [3] S. 31. Röhl, *Inscriptiones graecae antiquissimae* 377.

35. Grabrelief aus Abdera, jetzt in Athen. Weisser Marmor.

Es ist nur das obere Stück der Stele mit dem architektonischen Abschluss erhalten, doch folgte darüber nach sicheren Spuren noch eine bekrönende Palmette; die Stele selbst nahm nach unten ziemlich stark an Breite zu. Von dem dargestellten Jüngling ist nur der Kopf erhalten. Seine Stellung wird, den erhaltenen Resten des Nackens nach zu schliessen, wol ähnlich wie 20. 21. gewesen sein. Die Formen sind noch rein archaisch, aber von einer gewissen Weichheit, und dadurch scheinbar sehr fortgeschritten. Das sorgfältig ausgearbeitete Haar ist durch eine schmale Binde, an der sich Spuren von Bronceschmuck finden, geziert.

Abgeb. Schöne, Griechische Reliefs Taf. 29, 123 S. 60. *Bulletin hellénique* IV Taf. 8 S. 256 (Pottier). Mitteilungen VIII Taf. 6, 3 S. 91 (Brunn). Vgl. Arch. Ztg. 1878 S. 163. Heydemann 373. Sybel 21.

36. Grabmal der Philis, 1864 von Miller auf Thasos gefunden, jetzt im Louvre.

Die Verstorbene sitzt einfach da, wie sie einst im Leben war, im Begriff aus einem Kästchen eine Binde zum Schmuck zu nehmen. Ihr Haar ist in eine Art von Haube gesammelt, aus der hinten ein Schopf frei hervorsteht, wie auch vorne an der Schläfe runde gedrehte Löckchen sichtbar werden — denn dass diese steifen Löckchen ihre Form dem künstlerischen Ungeschick verdanken, und nicht vielmehr einer Mode, ist schwer zu glauben. Trotz einiger altertümlichen Beschränkung ist nämlich das Relief sonst von auffallender Weichheit und Natürlichkeit, besonders in der Art der Falten.

Abgeb. *Annali* 1872 Taf. L S. 185 (Prachov). Fröhner, *Musées de France* Taf. 39 S. 76. Lucy M. Mitchell, *Selections from ancient sculpture* Taf. 2, 1. Vgl. Münchener Sitzungsberichte 1876 I S. 333 (Brunn).

37. Grabstein eines jungen Kriegers aus Pella, jetzt im Museum zu Konstantinopel.

Der Verstorbene ist in leichter und gefälliger Stellung abgebildet; die Rechte ruht auf dem zu Boden gesetzten runden Schild, die Linke hält den Speer, der oben vielleicht nur in Farbe ausgedrückt war. Das Haupt ist mit einem kegelförmigen Helm oder Hut bedeckt; unterhalb der linken Hand wird das Schwert sichtbar, dessen Griff nur mit eingeritzten

Linien für die Bemalung vorgezeichnet, dessen Gehenk plastisch gar nicht angedeutet ist.

Abgeb. Mitteilungen VIII Taf. 4 S. 87. Vgl. Münchener Sitzungsberichte 1876 S. 331 (Brunn). Reinach, *Catalogue du musée Impérial d'antiquités* S. 18, 120 vgl. S. 89.

38. (930). Stier von einem Löwen zerfleischt, Marmorrelief aus Makedonien, jetzt im Louvre.

Abgeb. Bouillon, *Musée des antiques* III, *Animaux* 3. Clarac II Taf. 223, 189. II, 1 S. 478, 189. Als Fundort wird Akanthos genannt, und zwar soll das Relief das dortige Stadtthor geschmückt haben (Münchener Sitzungsberichte 1877 S. 17), wie ja auch die Münzen von Akanthos dies Bild zeigen. Cousinéry, *Voyage dans la Macédoine* I Taf. 9 zu S. 99 bildet dasselbe oder ein ähnliches Relief als in der Gegend von Pella befindlich ab. — Ueber ähnliche Darstellungen und ihre Bedeutung vgl. Usener, *De Iliadis carmine quodam Phocaico* S. 15. Kekulé, Bildwerke im Theseion 1. Arch. Ztg. 1871 S. 133 (Schöne). *Nouvelles annales* II S. 397 (Lajard).

39. Grabmal des Vekedamos, 1882 in Larisa gefunden, jetzt in Athen.

Ein Jüngling in Chiton und Chlamys steht nach rechts, in der einen Hand hält er einen Hahn, in der anderen zwei Lanzen, deren Schäfte nur in Farbe angegeben waren. Es ist schwer zu sagen, ob der Hahn ein Lieblingstier des Jünglings bezeichnen soll, oder irgend eine symbolische Bedeutung hat. Auf den Spartanischen Heroenreliefs (58 ff.) und dem Harpyienmonument (127 ff.) erscheint grade der Hahn als Opfer an die Heroen, und da wir auch bei dem Denkmal der Polyxena (40) den symbolischen Granatapfel finden, so scheint hier eine solche Bedeutung sehr möglich.

Der Stil ist archaisch aber dabei etwas flüchtig, und in den Beinen z. B. fast plump.

Abgeb. Mitteilungen VIII Taf. 3 S. 81 (Brunn). vgl. VII S. 78 (Boissevain).

40. Grabmal der Polyxena, mit dem vorigen zugleich gefunden, jetzt in Athen.

Auch hier sehn wir die Verstorbene einfach dastehen; mit der Linken fasst sie das Gewand, welches sie über den Kopf gezogen hat, in der Rechten hält sie den Granatapfel, dessen symbolische Bedeutung bekannt ist. Die Arbeit ist archaisch, etwa dem fünften Jahrhundert angehörig, aber nicht eben fein.

Abgeb. Mitteilungen VIII Taf. 2 S. 81 (Brunn). VII S. 77 (Boissevain). 223,1 (Lolling). Die Inschrift an der linken Schmalseite *Πολυξεναία ἔμμι* ist als von der Stele gesprochen zu denken.

41. Grabstein aus Pharsalos im Louvre. Parischer Marmor.

Wir dürfen uns dies unten unvollständige Relief mit Hülfe von 102 ergänzt denken; denn die Gestalt rechts ist schon der schrägen Haltung des Oberkörpers wegen sitzend vorzustellen. Die Tracht beider Mädchen — dafür möchte man sie halten — ist der einfache, auf der Schulter durch eine Spange zusammengehaltene Chiton mit Ueberschlag; das Haar ist zierlich in einer Art von Haube zusammengefasst. Das Mädchen links erhebt in der Rechten eine Blüte, in der Linken eine Binde, das andere in der Rechten ebenfalls eine Blume, während es in der im Schosse ruhenden Linken einen Granatapfel gehalten zu haben scheint.

Die Formen sind noch durchaus archaisch, z. B. stehen die Augen noch ganz unrichtig, doch ist der ganze Ausdruck schon ein einheitlicher und angenehm ruhiger. Die Haltung der Köpfe scheint den Gesichtern einen zärtlichen Ausdruck zu verleihen, der zu der Bestimmung des Denkmales sehr wol passt; überhaupt zeigt das Ganze schon jene sanfte Stimmung, die bei den attischen Grabmälern der späteren Zeit so liebenswürdig wirkt. Als Entstehungszeit wird das fünfte Jahrhundert v. Ch. gelten dürfen.

Abgeb. bei Heuzey und Daumet, *Mission archéologique en Macédoine* Taf. 23 S. 415. Kekulé, Das akademische Kunstmuseum zu Bonn Taf. 3 S. 9, 37. Murray, *A history of greek sculpture* I S. 290. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 275. Overbeck, Plastik³ I S. 156, am besten bei Rayet, *Monuments de l'art antique* I Taf. 12. Vgl. Münchener Sitzungsberichte 1876 I S. 328 (Brunn).

3. Mittelgriechenland und Peloponnes.

42. Unbärtiger Kopf aus Delphi, jetzt in Athen.

Die Formen dieses stark zerstörten Kopfes, soweit sie erhalten sind, zeigen eine grosse, eckige Härte, die Mundwinkel z. B. waren ganz scharf eingeschnitten. Die Augenbrauen scheinen durch plastische Erhöhungen angedeutet gewesen zu sein wie auch an N. 227 und anderen Köpfen.

Vgl. Mitteilungen IV S. 77, λ.

43. Nackter stehender Jüngling, meist Apollo genannt, Statue aus böotischem Marmor, von Orchomenos, ihrem Fundort, kürzlich nach Athen gebracht.

Das alte Schema, dessen ältesten Vertreter wir unter 14 besprochen haben, ist hier in plumper und derber Weise nachgeahmt. Die ganze Gestalt hat etwas unglaublich vierschrötiges und unbeholfenes, und dieser Eindruck wird noch verstärkt

durch die schlechten Verhältnisse, wie sie sich in der Seitenansicht zeigen, und die rohe Ausführung im einzelnen. Besonders auffallend sind zunächst die kantig und hart abgeschnittenen Schultern und Brust. Aber es ist nicht Absicht, dass diese Teile so ganz von Flächen begränzt erscheinen, sondern eher kindliches Ungeschick. Denn in anderen Teilen des Körpers sucht der Verfertiger dieser Statue offenbar durch runde Formen den Eindruck von Weichheit zu erreichen, so besonders am Leib. Auch das gedunsene Gesicht zeigt eine oberflächliche Behandlung. Wir haben hier keinen Künstler vor uns, der in gewissenhafter Arbeit der Natur nachginge, und sie wiederzugeben strebte, so weit er sie erkennt und kennt, sondern einen Steinmetzen ohne Schulung, der nachzumachen versucht, was er an anderen Statuen gesehen hat. Daher die völlige Stillosigkeit, daher auch eine z. T. richtigere Gesammtanlage als wir sie beim Apollon von Thera und Tenea finden — so besonders am Bauche — während eine gefühllose Unkenntniss der Natur sich in der Art zeigt, wie der grade Bauchmuskel in fünf deutliche wulstige Abschnitte geteilt ist, die sich in Wirklichkeit nicht finden können. Es ist dies der missratene Versuch, die Formen im einzelnen reicher zu beleben.

Abgeb. *Annali* 1861 Taf. E, 1 S. 79 (Conze und Michaelis). *Bulletin hellénique* V Taf. 4 S. 319 (Collignon). Overbeck, Plastik³ I S. 88. Vgl. Vischer, Erinnerungen und Eindrücke aus Griechenland S. 585. Mitteilungen III S. 305 (Körte). Sybel 4. — Nach dem im Text bemerkten kann ich es nicht für richtig halten, wenn man diese Statue als Beispiel eines von Holzschnitzerei beeinflussten Stiles der von Thera, als der Nachahmung getriebenen Metalles entgegensetzt, wie dies Overbeck thut. Wir finden bei der Orchomenischen Figur eine planlose Mischung flächenartiger und runder Formung, ohne klares Prinzip; der Zeit nach ist sie vielleicht weit jünger als die von Tenea und Thera, aber sie bezeichnet einen Rückfall in's Rohe und Ungeschickte, das darum nicht das Ursprüngliche sein muss.

44. Grabmal des Kitylos und Dermys, in Tanagra. Gelblich brauner Tuff.

Die Aufgabe, welche der Verfertiger dieser Gruppe sich gestellt hatte, war, die beiden verstorbenen Brüder in traulicher Umarmung darzustellen. Er versuchte diese dadurch zu lösen, dass er zwei nackte, einfach dastehende Jünglingsgestalten des überkommenen Schemas (vgl. N. 14) möglichst eng aneinander rückte. Die beiden äusseren Arme hängen in üblicher Weise mit geschlossener Faust steif herab, die beiden inneren sind von hinten her über den Nacken je eines Jünglings gelegt zu denken.

Die Formen der Körper sind sehr ungeschickt dargestellt; die grosse Zerstörung verstärkt zwar diesen Eindruck, trägt aber nicht die Schuld daran. Alle Verhältnisse sind falsch und naturwidrig angegeben, alle Formen nur äusserlich angedeutet. Der Verfertiger der Gruppe schöpfte nicht aus lebendiger Anschauung der Natur: was ihm bekannt war, was er nachzuahmen suchte, waren Jünglingsgestalten von dem Typus des Apollon von Thera. Aber alle Formen sind roh, erstarrt, und vor allem ist jedes Gefühl für den wirklichen organischen Bau des menschlichen Leibes verloren. Es genügt zum Beweise auf die höchst äusserliche Art hinzuweisen, wie die Oberschenkel an den Leib anschliessen. Das künstlerische Unvermögen zeigt sich hier ebenso, wie in 43.

Abgeb. *Gazette archéologique* 1878 Taf. 29 S. 160 (Dumont) und besser Mitteilungen III Taf. 14 S. 309, 4. IV S. 270 (Körte). Vgl. Arch. Ztg. 1875 S. 149. Zu der Inschrift *Ἀμφάλκης [ἔσ]τασ' ἐπὶ Κιτύλῳ ἠδ' ἐπὶ Δέρμυι* vgl. Röhl, *Inscriptiones graecae antiquissimae* 265. Kaibel, *Epigrammata graeca* 484. Amphalkes ist natürlich nicht der Verfertiger sondern der Stifter des Denkmals.

45. Grabmal aus Lebadeia, grauer böotischer Marmor.

Auf einem mit einem Kissen bedeckten Stuhle sitzt nach rechts ein Mann, Beine und Unterleib in seinen Mantel gehüllt, die Füsse auf eine schemelartige Erhöhung gesetzt. Er hält in der rechten Hand einen grossen Becher, in der linken einen Stab, dessen Ende unterhalb des rechten Armes plastisch überhaupt nicht angegeben erscheint. Die Arbeit ist sehr flach und äusserst wenig durchgeführt. Das meiste blieb der Bemalung zu thun übrig: nur durch sie wurde wol das Haar, der Bart, die Falten des Gewandes angegeben. Man wird das Werk als den Versuch einer lokalen Kunstübung etwa des fünften Jahrhunderts ansehen dürfen; wieviel von dem schwerfälligen Eindruck, welchen die ganze Gestalt macht, dem Versuche eine bestimmte Person charakteristisch darzustellen, wieviel der Unbehülflichkeit des Steinmetzen zugeschrieben werden darf, ist dabei zweifelhaft. Für die Deutung ist auf die Verwandtschaft mit den spartanischen Heroenreliefs (58 ff.) zu verweisen.

Vgl. Mitteilungen III S. 317, 9. IV S. 270 (Körte). 162, 3 (Milchhöfer). V S. 141, 55 (J. Schmidt). Körte hält das über den Sitz herunterfallende Kissen für eine kesselförmige Ausbauchung am Sitz. Dergleichen ist ganz ohne Beispiel; ältere Vasenbilder zeichnen die Stühle ganz ebenso. Bemalung musste hier den gewebten Stoff erst näher charakterisiren.

46. Grabstele des Agasinos aus Korseia (Cheliadù) in Böotien, Pentelischer Marmor. Es ist nur die obere Hälfte erhalten. Auf dem profilirten Gesims sind am Original noch Reste eines aufgemalten Kymation zu sehen, auf dem glatten Streifen die eines Mäanders.

Agasinos, ein spitzbärtiger Alter, steht ganz in der Art wie 20. 21 in seinen Mantel gehüllt da, und stützt den Stab in die linke Achsel. Das Haar ist wie beim Apollo von Tenea nur durch wagerechte Einschnitte belebt, Farbe musste das übrige thun. Der Stil des Werkes weist es ins fünfte Jahrhundert.

Abgeb. Mitteilungen IV Taf. 14, 2 S. 270. III 313, 7 (Körte). Im Feld steht die Inschrift *'Αγασῖνο[ς]* oder *'Αγασίνω*; Röhl, *Inscriptiones graecae antiquissimae* 313.

47. Grabstein des Gathon und Aristokrates, um 1865 als Deckplatte eines Grabes aus christlicher Zeit in Thespiä gefunden; jetzt in Athen. Pentelischer Marmor.

Erhalten ist nur der untere Teil des Denkmals mit den Gestalten der beiden Jünglinge vom Gürtel abwärts. Dieselben sind im Profil nach rechts so dargestellt, dass der Körper des vorderen den des anderen fast völlig verdeckt. Um nun die daraus möglicher Weise entstehende Undeutlichkeit zu vermeiden, ist der zweite mit einem Mantel bekleidet, so dass sich die beiden Körper, besonders bei Anwendung von Bemalung, gut von einander abheben mussten. In der Linken hält der vordere eine Frucht, die Rechte muss erhoben gewesen sein. Die Falten des Gewandes sind noch steif, aber nicht unnatürlich, der nackte Körper ist sorgfältig und mit guter Kenntniss durchgebildet.

Abgeb. Mitteilungen III Taf. 15 S. 311, 5, vgl. IV S. 272 (Körte). 295 (Löschcke). Arch. Ztg. 1875 S. 151 (Robert). Die Inschrift Röhl, *Inscriptiones graecae antiquissimae* 145. Kaibel, *Epigrammata graeca* 485 lautet: *[Μ]νᾶμ' ἐπὶ Γάθωνι κ' Ἀριστοκράτει.* — Sybel 9.

48. Grabmal aus Kalkstein, 1814 unweit Thespiä gefunden.

Der Verstorbene ist zu Pferde dargestellt; die Linke fasste den ehemals aus Bronce angesetzten Zügel, die Rechte hält eine dünne Gerte. Die Kleidung besteht aus Chiton und Chlamys, auf dem Kopfe dürfen wir den breiten Hut voraussetzen. Das Relief wird um die Mitte des fünften Jahrhunderts entstanden sein.

Abgeb. Stackelberg, Die Gräber der Hellenen Taf. 2. Mitteilungen IV Taf. 14, 1 S. 273; vgl. III S. 319, 10 (Körte).

49. (3). Sogenannter Apollo, 1846 an der Stelle des alten Tenea, im Dorf Athiki am Fuss von Akrokorinth gefunden, vom Freiherrn von Prokesch an Ort und Stelle erworben und später in den Besitz der Glyptothek zu München übergegangen. Arme und Beine waren in sechs Stücke gebrochen, doch fand sich alles bis auf ein kleines Stück, so dass die Figur im Wesentlichen ohne Ergänzung ist.

Für Beurteilung und Deutung ist auf die oben zu N. 14 gegebene Darlegung zu verweisen.

Abgeb. *Monumenti* IV Taf. 44. Overbeck, Plastik [3] I S. 91; vgl. *Annali* 1847 S. 305 (Prokesch). Brunn, Beschreibung der Glyptothek [4] S. 49, 41.

50. Votivrelief an die Eumeniden aus Argos. Kalkstein.

In architektonischer Umrahmung — der obere Abschluss, Giebel mit Akroterien, ist im Abguss nicht vorhanden — sind zwei langbekleidete Frauen nach rechts schreitend dargestellt; eine dritte, links, ist bis auf einen Zipfel des Gewandes verloren. In den Händen tragen sie Schlangen. Dies, sowie die Analogie einiger ganz entsprechenden Denkmäler gleichen Fundortes ermöglicht die Deutung auf die Eumeniden, welche wir sonst in den langlockigen langgewandeten Gestalten schwerlich suchen würden. In dem unteren Felde des Reliefs ist noch der Kopf einer Frau nach rechts erhalten; vielleicht eine Darstellung der Stifterin. Denn dass eine Frau das Relief geweiht, zeigt die verstümmelte Inschrift ... *ικα ἀνέθηκε.* Ueberhaupt scheint in Argos der Kult der Eumeniden besonders bei den Frauen in Ansehen gestanden zu haben, und die Vermutung ist berechtigt, man habe diesen Göttinnen dort eine besondere Beziehung auf das Leben des weiblichen Geschlechts gegeben. Die Reliefs wenigstens zeigen sie uns nicht in der Gestalt, welche die Tragödie ihnen gegeben hat, als schnelle hochgeschürzte Jägerinnen, sondern als matronale, würdige Gottheiten, welche wohl Strafe, aber vor allem Segen zu spenden fähig scheinen, eine Auffassung, wie sie im Kultus dieser ursprünglichen Erdgöttinnen überall gelebt haben wird. Der flache, harte und eckige Stil des Reliefs wird wohl zum Teil auf das ungünstige Material zu schieben sein.

Abgeb. Mitteilungen IV Taf. 10, 1 S. 152, 498. 174 (Milchhöfer), wo auch die anderen Reliefs Taf. 9 und 10, 2 zu vergleichen sind. Siehe auch *Bullettino* 1870 S. 35 (Förster). *Bulletin hellénique* III S. 193, 3 (Martha). Für die Deutung ist ausschlaggebend das Exemplar mit der Inschrift ... *η Ἀργεία Εὐμενίσιν εὐχάν.* Die Eumeniden des Skopas (Pausanias I 28, 6) entstammen einer gleichen Anschauung. In Betreff des Stiles vgl. Mitteilungen III S. 289.

51. Apollo, Statuette im Antiquarium zu München, moderne Kopie einer Broncestatuette im Brittischen Museum.

Der Gott steht etwas steif da, beide Unterarme vorgestreckt; links hielt er vermutlich den Bogen, auf der Rechten liegt ein klein gebildeter Hirsch. Das Haar ist mit einem Diadem geschmückt und fällt in reicher Masse auf den Rücken herab, einige lange Locken auch vorne auf die Brust.

In der Tracht, der Stellung und den Attributen stimmt die Statuette genau mit einer Gestalt der Milesischen Münzen überein, in welcher man den Nachrichten des Altertums zufolge eine Nachahmung des ehernen Apollo Philesios erkannt hat, welchen Kanachos für den Tempel in Milet arbeitete. Die Statuette kann uns diesen Typus, welchen übrigens Kanachos noch ein zweites Mal anwendete, verdeutlichen, für seinen Stil lernen wir daraus nichts.

Das echte Exemplar ist abgebildet *Specimens of antient sculpture* I Taf. 12. Overbeck, Plastik [3] I S. 109. Murray, *A history of greek sculpture* I S. 139, am besten bei Rayet und Thomas, *Milet et le golfe Latmique* Taf. 28, 2. Da Abgüsse desselben nicht zu haben sind, muss statt dessen diese nicht ganz genaue Kopie dienen, zu der Christ und Lauth, Führer durch das Antiquarium in München S. 46, 85 zu vergleichen. Ueber den Apollo des Kanachos vgl. O. Müller, Kleine Schriften II S. 537 (= Kunstarchäologische Werke I S. 36). Arch. Ztg. 1879 S. 89 (Fränkel).

52. Bärtiges Köpfchen aus bläulichem spartanischem Marmor, in Meligu in der Thyreatis gefunden und in dem benachbarten Dorfe Hagios Joannis im Privatbesitz befindlich. Durch den Kopf ist von oben nach unten ein grosser Broncenagel hindurch getrieben, vielleicht um ihn damit auf dem Körper der Statuette zu befestigen.

Das Köpfchen ist von sehr altertümlicher Arbeit, allerdings weniger hart und eckig als die ältesten spartanischen Reliefs, doch kann dieser Unterschied zum Teil darin begründet liegen, dass beim Relief die Technik selbst zur Hervorhebung der Flächen führt, was bei einem Rundwerk nicht im gleichen Masse der Fall ist. Eine Deutung des Köpfchens lässt sich nicht geben.

Abgeb. Mitteilungen VII Taf. 6 S. 112 (Brunn).

53. Rest eines Grabmals aus grauem Kalkstein, von Lord Elgin in Mykene gefunden, jetzt im Brittischen Museum.

Von den beiden dargestellten Personen, deren eine — die rechts — mit überschlagenen Beinen stand, sind nur die Füsse erhalten, so dass über sie nichts bestimmtes zu behaupten möglich ist. Auf der Basis ist ein nach links schreitender

Löwe dargestellt. Die drei Kugeln vor seinem Kopfe dienen nach alter Kunstübung zur Ausfüllung des leeren Raumes. Die Entstehung des Reliefs muss vor die Zerstörung Mykene's, also vor 468 fallen.

Vgl. Mitteilungen IV S. 296 (Löschcke).

54. Heroenrelief aus Tegea, jetzt in Athen. Marmor von Dolianà, südlich von Tegea.

Eine Frau, die in ihrer ganzen Erscheinung lebhaft an die Gestalten auf 58 ff. erinnert, sitzt nach rechts, den Schleier vom Kopfe ziehend. Vor ihr steht, ebenfalls nach rechts, ein nackter Knabe, die Rechte gesenkt, in der Linken einen Kranz erhebend. Weiterhin ist ein Stückchen einer Kline, der Fuss des darauf gelagerten Mannes und ein Teil des davor stehenden Tisches erhalten. Die Darstellung steht formal gewissermassen in der Mitte zwischen dem sogenannten Totenmahl und den spartanischen Heroenreliefs, doch muss man sich hüten deshalb etwa die spartanischen Stelen für die älteste Form zu halten, aus welcher sich durch ein Mittelglied wie das vorliegende Relief das Schema des Totenmahles entwickelt habe, worauf die Betrachtung, dass hier die Männer noch sitzen, dort schon nach späterer Sitte gelagert sind, führen könnte. Das Totenmahl ist vielmehr allgemeiner verbreitet, und schon gleichzeitig mit den spartanischen Stelen nachweislich, und diese scheinen nur eine spezielle Ausprägung des sonst in jenem Schema ausgedrückten Gedankens zu sein.

Abgeb. Mitteilungen IV Taf. 7 S. 135, 32. 161 (Milchhöfer); vgl. Arch. Ztg. 1882 S. 308, zum Material Mitteilungen IV S. 162, 8. — Sybel 3090.

55. Stele von bläulichem Marmor, in der Nähe von Sparta gefunden.

Die beiden Schmalseiten dieses vielbesprochenen und weder nach seinen Darstellungen noch nach seiner ehemaligen Bestimmung sicher erklärten Steines sind von je einer aufgerichteten Schlange gefüllt. Auf der einen Seite, nach welcher die Köpfe der Schlangen hin gewendet sind, und die deshalb auch wohl für die Vorderseite zu halten ist, sehen wir einen unbärtigen Mann einer langbekleideten Frau gegenüberstehen, und seine Rechte liebkosend um ihren Nacken legen. In der gesenkten Linken hält er einen Kranz. Auf der anderen Seite steht ein bärtiger Mann einer Frau gegenüber und bedroht sie mit dem Schwerte. Die wahrscheinlichste Erklärung sieht in dieser Gruppe Menelaos, der nach

der Einnahme Trojas sein treuloses Weib töten wollte, sich aber durch ihre Schönheit umstimmen liess, in der erstgenannten Zeus, der in der Gestalt des Amphitryon dessen Gattin Alkmene besucht, zwei Scenen, die sich auch an dem Kasten des Kypselos neben einander fanden. Die Verhältnisse der dargestellten Personen sind auffällig plump und schwer, das Relief ist an der Oberfläche noch ganz eben, jede Figur ist eigentlich nur ein Stück Fläche, um welches herum der Grund vertieft ist; die Kanten sind dann ein wenig abgerundet, aber eckig und kantig wirkt das Ganze darum doch.

Zuerst abgebildet *Annali* 1861 Taf. C S. 34 (Conze und Michaelis), am besten bei Löschcke, *De basi quadam prope Spartam reperta*, von dem auch die oben mitgeteilte Deutung herrührt. Andere Litteratur siehe Mitteilungen II S. 301, 6. Eine grosse Aehnlichkeit der Gruppirung zeigen Reliefs auf sogenannten Buccherogefässen, die zuerst Conze (*Philologus* XIX S. 173) verglichen hat. Da hier eine bestimmte mythische Scene nicht dargestellt scheint, ist Milchhöfer (Anfänge der Kunst S. 186) geneigt, eine solche Deutung auch für die Stele zu läugnen. — Die Rinne auf der oberen Kante der Stele rührt von einem aufgesetzten Stück her, das vielleicht zum Tragen eines Weihgeschenkes diente. Dass diese Rinne die Köpfe der Schlangen durchschneidet, ist kein Beweis für ihre nachträgliche Entstehung; die Darstellung konnte über die Fugen hinüber sich auf das eingezapfte Stück Stein erstrecken.

56. Medusenhaupt auf einer runden, ehemals architektonisch verwendeten Platte von bläulichem Marmor, in Sparta.

In diesem Gorgonenbild, vielleicht dem ältesten, das wir haben, ist ein etwas kindlicher Versuch gemacht, durch Hässlichkeit abschreckend zu wirken, und den Eindruck, welchen die glotzenden Augen, die gepletschte Nase, der grinsende Mund hervorbringen sollen, noch durch die gesträubten Haare und die an den Schläfen ansetzenden kurzen Hörner zu verstärken. Auffällig ist, dass die Meduse hier nicht als reine Maske erscheint, sondern dass der Hals und ein Teil der Brust sowie die in den Nacken fallenden Haare mit dargestellt sind. Ruhiger, weil mehr als einfaches Symbol, wirkt die Darstellung des blossen Kopfes; hier haben wir den Eindruck einer fast komischen Karrikatur.

Abgeb. Arch. Ztg. 1881 Taf. 17, 1 S. 291 (Milchhöfer). Furtwängler, Sammlung Sabouroff zu Taf. 1; vgl. Mitteilungen II S. 317, 18.

57. Bärtige Gestalt aus Sparta; ziemlich feinkörniger Marmor.

Das Stück ist stark verwittert und zerstossen, auch fehlt der untere Teil. Die Gestalt steht steif da, die Arme im Ellenbogen wenig gekrümmt, aber fest am Körper anliegend,

die Hände geballt. Das Haar fällt in langen Locken auf Nacken und Schultern, der Bart war ziemlich stark. Die Arme sind annähernd richtig gebildet, der Körper kräftig aber in flachen Formen: man möchte sich die Gestalt hermenartig endend vorstellen. Deutung und Datirung sind unsicher.

Vgl. Mitteilungen II S. 298, 2.

58. Grabrelief mit der Darstellung der Verstorbenen als Heroen, aus Sparta mit der Sammlung Saburoff in das Berliner Museum gelangt; graublauer Marmor.

Die beiden Verstorbenen, Mann und Frau, sind als Heroen dargestellt, wie sie von ihren Angehörigen verehrt werden. Sie tronen auf einem unten mit Thierfüssen, oben an der Lehne mit einer Palmette geschmückten Sessel; der Mann, dessen Gesicht ganz grade aus dem Relief heraus schaut, hält in der Rechten einen grossen Kantharos, die Frau hält rechts einen Granatapfel und zieht mit der Linken den Mantel vom Kopfe weg. Der Bart des Mannes wird wol durch Farbe deutlicher unterschieden gewesen sein; die Oberlippe ist nach alter, besonders dorischer, Sitte glatt rasirt. Ueber die Lehne des Sessels ringelt sich eine grosse, etwas phantastisch gebildete Schlange, das ständige Attribut der Heroen. Vor dem Paar sind in puppenhafter Kleinheit zwei Adoranten dargestellt, sie bringen als Gaben einen Hahn, eine Blüte und Früchte.

Die Arbeit ist noch von primitiver Härte. Ausser den Fehlern in der Proportion der ganzen Figuren wie der einzelnen Teile, ist daran besonders die eckige und flächenartige, harte Behandlung des Reliefs auffällig. Ein Versuch, durch Abrundung der Kanten der wahren Gestalt des Körpers nahe zu kommen, ist nicht gemacht; der Eindruck ist dem entsprechend steif und hart.

Abgeb. Mitteilungen II Taf. 20. 21. Furtwängler, Sammlung Sabouroff Taf. 1. Das auffällig gut erhaltene Relief wurde auf einer hügelartigen Erhöhung noch stehend gefunden, ringsum lagen Blöcke aus demselben Stein, deren einer die Inschrift Ἑρμᾶνος trägt. Die Zusammengehörigkeit beider Stücke lässt sich leider nicht mit Sicherheit behaupten, und auch die Deutung schwankt, je nachdem man den Namen als den eines Menschen oder des Gottes fasst; vgl. Röhl, *Inscriptiones graecae antiquissimae* 60. Mitteilungen II S. 434, 4. 460, 2. Aber auch abgesehen davon ist die Annahme berechtigt, dass unser Relief Schmuck eines Grabes gewesen sei. Zur Deutung vgl. Mitteilungen II S. 458. IV S. 128. 161 (Milchhöfer). VII S. 160 (Furtwängler) und unten 60; zum Fundort II S. 303, 7; zum Stil II S. 443 (Milchhöfer). VII S. 112 (Brunn). Berliner Sitzungsberichte 1882 I S. 571 (Conze). Wir werden uns diese Reliefs kaum jünger denken dürfen als das sechste Jahrhundert.

59. Heroenrelief, in Sparta gefunden.

Die Darstellung ist bis auf Kleinigkeiten, wie z. B. dass der Sessel von einem kauernden Thiere getragen wird, und auf die grösseren Verletzungen ganz identisch mit dem vorigen auch in Material, Grösse und Stil.

Abgeb. Mitteilungen II Taf. 22 S. 307, 8 (Milchhöfer); vgl. *Bullettino* 1873 S. 166 (G. Hirschfeld). Furtwängler (Mitteilungen VII S. 166) glaubt das sitzende Thier sei ein Hund, dessen oft symbolische Bedeutung ja nicht bezweifelt werden kann, der neben dem Throne kauere. Nur ein besser erhaltenes Exemplar würde eine sichere Entscheidung möglich machen.

60. Spartanisches Heroenrelief, 1836 gefunden. Bläulicher Marmor.

Hier ist die Gruppe nach links gewandt, und der Mann ebenfalls im Profil dargestellt. Er hält in der Linken einen Granatapfel, in der Rechten den Kantharos. Der Stil dieses Reliefs ist gegen die früheren schon sehr weit fortgeschritten. Die Arbeit ist sauber und bestimmt, fast zierlich, die Hauptformen richtig angegeben. Etwa fünftes Jahrhundert.

Abgeb. *Annali* 1870 Taf. Q S. 278 (Conze). Mitteilungen II Taf. 24 S. 311 (Milchhöfer). Solange diese Stele allein bekannt war, wurde sie auf Dionysos und eine mit ihm verbundene Göttin gedeutet: die Analogie der anderen Stücke zwingt, diese Deutung aufzugeben. Denn der sepulkrale Charakter dieser steht durch Fundumstände (58), die dargestellte Schlange (58. 59. 61. 62) und Inschriften (63. 64) fest, und das einzige, was auf Dionysos führen könnte, der Kantharos, erscheint auch geradezu als Attribut der Heroen; vgl. Mitteilungen VI S. 162 (Milchhöfer).

61. Aehnliches Relief, gleichen Fundortes und Materiales.

Hier erscheint die Schlange abweichender Weise vor dem Sessel. Das Exemplar ist kleiner, und, wenn die starke Zerstörung nicht trügt, weniger hart, aber auch weniger bestimmt in den Formen, also wol jünger.

Abgeb. Mitteilungen II Taf. 23 S. 309, 10. Dass der Mann unbärtig erscheint, ist vielleicht nur Folge der Zerstörung; vgl. Mitteilungen IV S. 127, 5.

62. Kleines Bruchstück vom unteren Teil einer gleichen Darstellung, gleichen Fundortes und Materiales.

Es scheint nur eine Person dargestellt zu sein; rechts vor dem Sessel ist noch eine Spur der Schlange zu bemerken.

Vgl. Mitteilungen II S. 309, 9.

63. Grabstein des Timokles, im Schema den Heroenreliefs gleich, jetzt in Dimitzana.

Die Darstellung des bartlosen Mannes, vor welchem die

Schlange erscheint, ist roh und schlecht, die Buchstabenformen erlauben nicht das Relief für älter zu halten als das zweite Jahrhundert v. Ch.; nur der inhaltlichen Verwandtschaft wegen haben wir es den älteren Stücken angeschlossen.

Abgeb. Mitteilungen IV Taf. 8, 1 S. 127, 5. 161 (Milchhöfer), vgl. VII S. 162 (Furtwängler).

64. Grabstein des Aristokles aus Sparta, in Dimitzana, bläulicher Marmor.

Hier ist das alte Schema des Heroenreliefs im Sinne einer vorgeschrittenen Kunst umgestaltet. Der bärtige Mann sitzt ziemlich bewegt auf einem Stuhle nach links; der Mantel lässt Brust und Arme frei, die Rechte hebt den Kantharos, die Linke scheint einen Zipfel des Gewandes zu fassen. Eine grosse Schlange hebt ihren Kopf, wie um aus dem Becher zu trinken. Die Arbeit ist gering, und nach der Form der Buchstaben frühestens aus dem letzten vorchristlichen Jahrhundert.

Abgeb. Mitteilungen IV Taf. 8, 2 S. 127, 4. 161, vgl. II S. 418, 258 und die vorige Nummer. Die Inschrift *Ἀριστοκλῆ[ς] ὁ καὶ Ζῆθος*.

65. Heroenrelief aus Sparta.

Dies Relief weicht noch weiter von dem alten Typus ab. Der Mann ist stehend gebildet, nur mit dem Mantel bekleidet, im Haar eine Binde. Die Linke hält den Granatapfel, die Rechte den Kantharos, zu dem die Schlange sich emporreckt. Die Arbeit ist besser als die der beiden letzten (63. 64), auch wohl älter, doch ist der Gesammteindruck nicht günstig. Es fehlt der Gestalt alle Würde, welche die ungeschickten alten Reliefs doch zu geben wussten. Dass der Mantel so tief bis auf die Füsse hängt, würde einem Athener einen recht bäuerischen Eindruck gemacht haben, und fällt auch uns als nachlässig unangenehm auf.

Abgeb. Arch. Ztg. 1881 Taf. 17, 2 S. 293 (Milchhöfer).

66. Relieffragment aus Sparta, bläulicher Marmor.

Dies Stück, welches dem Stil nach durchaus zu den eben besprochenen Grabstelen passt, wird wohl auch der Darstellung nach dorthin gehören, obwohl die geringen Reste eine sichere Entscheidung nicht erlauben. Erhalten ist nur der Oberkörper einer nach rechts gewandten weiblichen Figur, die mit der Linken eine Blüte in die Höhe hebt, während die Rechte herabgehangen haben könnte. Möglich wäre es, sich die Gestalt zu einer der Adoranten, wie sie auf 58. 59 erscheinen, ergänzt zu denken: die Frauen-Gestalten des

Harpyienmonumentes würden sich alsdann gut vergleichen lassen.

Abgeb. Mitteilungen II Taf. 25, a S. 315, 16. 'Die scheinbaren Falten beruhen auf Verwitterung des Steins.'

67. Die Dioskuren, Rest eines Reliefs von bläulichem Marmor in Sparta.

Neben seinem Pferde steht nach links ein nackter Jüngling, im gegenüber, nur nach rechts gewendet, stand ein ganz entsprechender; es ist nur der Kopf von dessen Pferd erhalten. In den Jünglingen müssen wir Kastor und Polydeukes erkennen.

Vgl. Mitteilungen II S. 313, 14. Die Spuren einer weiblichen Gestalt, die Milchhöfer am rechten Ende der Platte finden will, lassen sich auf dem Gips nicht erkennen.

68. Relieffragment aus Sparta.

Es ist nur der Oberkörper einer bekleideten Gestalt erhalten, die das Gesicht nach vorne wendet und die eine Hand erhebt. Vielleicht ist es der Rest eines dem vorigen ähnlichen Reliefs.

4. Die äginetische Kunst.

69–85. (32–48). Aeginetische Statuen, Marmorgruppen, im Jahre 1811 von einer Gesellschaft Deutscher und Engländer (Linkh, Haller, Cockerell, Foster) auf der Insel Aegina in den Ruinen eines Tempels entdeckt*. König Ludwig kaufte sie 1812 als Kronprinz für 10000 Zechinen (120000 Mark), liess sie 1816—1817 von Thorvaldsen ergänzen und dann in der Glyptothek zu München aufstellen. Die Restauration Thorvaldsen's gehört zu den besten, die je gemacht sind, und scheint auch ihn selbst befriedigt zu haben, denn man erzählt sich, dass er, um die von ihm herrührenden Stücke befragt, geäussert habe 'ich erinnere mich ihrer nicht mehr, und sehen kann ich sie nicht,' indessen scheinen doch einige Fehler begangen zu sein. Wir betrachten zunächst die einzelnen Figuren und zwar diejenigen des westlichen Giebelfeldes, dessen bildnerischer Schmuck am vollständigsten erhalten ist.

Die Mittelfigur, Pallas, ist bis auf einige Stücke des Gewandes und der Aegis ganz erhalten. Dass sie in der Mitte

* Die Skizzen und Entwürfe, welche Haller während der Ausgrabung machte, befinden sich im Besitz des Berliner Museums.

des Giebelfeldes stand, folgt aus ihrer Grösse, ausserdem ist sie gerade unter der Mitte des Giebels gefunden. In dieser ihrer Stellung im Mittelpunkt liegt auch gewiss der nächste Grund, warum sie von vorn dargestellt ist. Man sollte erwarten, wie man es so oft auf andern Monumenten sieht, Pallas trete auch hier als Führerin ihres Volkes gegen den Feind auf; aber wenn sich die Göttin einer Partei enger angeschlossen hätte, so wäre das strenge Gleichgewicht der beiden Hälften gestört, das in den Giebelgruppen des Altertums innegehalten wurde. Ausser dieser formellen Rücksicht mochte es der Künstler vielleicht auch für diesen Ort, für den Tempel, angemessener finden, die Göttin als unsichtbare Schlachtenlenkerin zwischen die Parteien zu stellen, als dass sie sich nach homerischer Weise in das Getümmel der Menschen mischt. Die Beine und Füsse der Göttin übrigens stehen mehr im Profil, was wol zunächst durch den Versuch veranlasst sein wird, der Göttin eine etwas weniger steife und unbewegte Haltung zu geben. Hätte der Künstler dabei die Absicht gehabt die Göttin als Vorkämpferin der Griechen zu bezeichnen, so würde er sich wohl etwas deutlicher und entschiedener ausgedrückt haben.

Manche Teile der Figur waren bemalt. Der Helm, dessen Bügel durch eine Schlange getragen wird, war blau, der Helmbusch rot — was für alle Helme vorauszusetzen —; jene Farbe sollte gewiss Metallfarbe bezeichnen, während die rote Farbe des Busches, wie auch eine Stelle Homers anzudeuten scheint, als besonders prächtig und imponirend angesehen wurde. Ausserdem ist die Oberfläche und der Schirm des Helms mit kleinen eingebohrten Löchern übersäet, die zur Befestigung broncener Zierraten, vermutlich Nägel, dienten. Im Nacken unter dem Helm finden sich noch mehrere Löcher, die zur Anfügung frei gearbeiteter metallner Locken bestimmt waren. Die Ohren der Göttin sind durchbohrt, um Ohrringe aufzunehmen. Die Aegis war schuppenartig bemalt, wie man es in späterer Zeit plastisch dargestellt hat, und glich somit einem Schuppenpanzer, an ihren Spitzen ist sie durchbohrt zur Aufnahme einer Verzierung, die nach der Beschreibung Homer's in Troddeln bestehen würde. Aber hier wie durchgehends in den Kunstwerken werden wir Schlangen zu denken haben, ja es scheint sich nachträglich eine dieser metallenen Schlangen gefunden zu haben. Der Schild, den die Göttin an einem Tragbande trug, war wie alle übrigen Schilde an der innern Seite bis auf einen fingerbreiten Streifen am Rande, rot be-

malt, womit das Futter bezeichnet werden sollte, aussen aber blau und vielleicht, wie man es so gewöhnlich auf den bemalten Vasen findet, mit einem charakteristischen Symbol versehen. Am Saum des Gewandes hat man Spuren roter Farbe gefunden, doch fragt sich, ob das ganze Gewand bemalt war. Die Riemen der Sandalen waren nur durch Bemalung ausgedrückt; die Plinthen der Figuren, die in den obern Teil des Kranzleistens eingelassen waren, zeigten rote Farbe und der Hintergrund war blau. Am Nackten waren nur die Augäpfel bemalt und die Lippen. Teils haben sich Spuren davon gefunden, teils geht es daraus hervor, dass sie sich viel glatter und reiner, weil geschützt durch den Farbenüberzug, erhalten haben. Dass auch die Haare gefärbt waren ergiebt sich schon aus dem Umstand, dass sie z. T. aus Metall angefügt waren*. Nur eine einheitliche Bemalung konnte diese Verschiedenheit des Stoffes ausgleichen.

An dem vor den Füssen der Göttin liegenden Krieger (73) ist nur Unwesentliches ergänzt. Er ist verwundet hingesunken und hält sich nur noch durch die rechte Hand aufrecht, man sieht, wie die Glieder ermatten und der Helm ihm vom Haupt fällt. Es ist interessant, mit dieser Figur analoge Darstellungen auf älteren Monumenten, auf denen der Kampf um einen Gefallenen, den das homerische Epos so lebendig schildert, öfter dargestellt ist, zu vergleichen. Auf den ältesten Vasenbildern liegt der Gefallene lang hingestreckt da, später stellt man ihn so dar wie es hier geschehen, wodurch sowohl die Gruppirung gewinnt als auch die Wirkung auf's Gemüt eine höhere wird. Uebrigens verbot schon die Aufstellung im Giebel die Darstellung einer platt hingestreckten Figur, die von unten gesehen nicht zur Wirkung kommt. Das Schwert dieses Kriegers springt ganz aus dem Giebelfeld heraus, wir wissen nicht, ob dies ursprünglich der Fall war. Vielleicht ist bei der hiesigen Aufstellung das Giebelfeld nicht tief genug angenommen, so dass auch die Geschosse nicht vor der Göttin hinüber und herüber fliegen können, wie es doch notwendig zu sein scheint.

Die Vorkämpfer der beiden Parteien (72. 75) sind bei der hiesigen Aufstellung leider vertauscht, die Stelle, wo sie gefunden wurden, lässt über ihre Aufstellung keinen Zweifel übrig; der Vorkämpfer auf trojanischer Seite ist derjenige an

* Eine dieser Locken aus Metall fand sich noch am Kopfe des knienden Griechen (70); vgl. Wagner S. 54.

welchem der Kopf erhalten, während der griechische erst durch die Restauration einen Kopf und zwar, was schwerlich richtig ist, einen unbärtigen — jener ist bärtig — bekommen hat. Indessen ist diese Vertauschung für das Verständniss des Ganzen wenig erheblich. Wichtiger ist die Haltung der Speere, die anders zu denken ist. Die Krieger stechen gewiss nicht mit den Speeren, sondern sind im Begriff, sie fortzuschleudern, und hielten sie in horizontaler Richtung. Ergänzt ist an dem griechischen Vorkämpfer, ausser dem Kopf, nur Unbedeutendes, an dem trojanischen beide Beine vom Leibe an und der rechte Vorderarm. An diesem sieht man auf der rechten Schulter und unter dem linken Arm mehrere Löcher zur Befestigung eines Schwertriemens. Zu bemerken ist auch der Helm desselben, einmal hinsichtlich der Form, die eine schon spätere zu sein scheint, da man auf den ältesten Monumenten immer nur eckig, nicht rund geschnittene Backenschirme sieht, besonders aber wegen der Art, wie der Krieger ihn trägt. Die Helme wurden im wirklichen Kampfe ganz über den Kopf gezogen, wofür ja auch ihre den ganzen Kopf mit Backen, Auge und Nase nachahmende Form bestimmt ist, in dieser Weise sieht man sie aber nur auf den ältesten Monumenten, später opfert man die Anforderung der Wirklichkeit dem künstlerischen Bedürfniss, das Gesicht unverhüllt darzustellen

Es folgen links und rechts je ein Bogenschütz. Der troische (76), im Begriff den Pfeil abzuschiessen, ist fast unversehrt erhalten. Seine Tracht, enganliegende Hosen und Jacke, die schuppenförmig bemalt waren, und Filzhut mit überhängender, hier fehlender Spitze, ist die asiatischer Völkerschaften; den Bogen trägt er an der linken Seite, gleichfalls nach asiatischer, z. B. persischer Sitte, welche von den Griechen, die ihn ursprünglich auf der Schulter trugen, später angenommen wurde. Die Griechen haben auch, wie aus vielen Monumenten hervorgeht, die enganschmiegenden Jacken und Hosen für ihre Bogenschützen adoptirt; hier indessen musste schon zur Unterscheidung der griechische Bogenschütz in griechischer Tracht dargestellt werden. An diesem (71) sind ergänzt der Kopf, beide Vorderarme und das linke Bein vom Knie abwärts. Auf der äussern Fläche des Köchers ist noch eine Schwertscheide angebracht, auf der obern Fläche desselben bemerkt man die Löcher zum Einstecken der Pfeile. Er scheint eben abgeschossen zu haben. Dass man ihn, sowie den trojanischen Schützen, mit einem ledernen Panzer bekleidet dargestellt hat, davon liegt der Grund gewiss darin,

dass die Bogenschützen keinen Schild tragen konnten. Zugleich gewähren diese bekleideten Figuren eine angenehme Abwechselung zwischen den übrigen, sämmtlich nackten Kriegern. Die knieende Stellung, zunächst durch das Giebelfeld veranlasst, ist für Bogenschützen auch sehr natürlich und findet sich öfter in den Monumenten. Sie mussten sich möglichst zusammenschmiegen, weil sie keinen Schild hatten. Es darf übrigens vorausgesetzt werden, dass der Panzer des Griechen bemalt war, entsprechend dem des Trojaners.

Von dem folgenden Paar von Kriegern ist derjenige auf der trojanischen Seite (77) sehr stark ergänzt. Es fehlten Kopf und Hals, der linke Vorderarm, das linke Knie und das rechte Bein vom Knie abwärts. Die Haltung des Kopfes kann unmöglich richtig sein, der Krieger sieht nach unten, wofür gar kein Grund abzusehen, und zugleich hebt er den Speer zum Stoss, wodurch die Neigung des Kopfes noch auffallender wird. Die entsprechende Figur auf der griechischen Seite ist bis auf die Hände und den linken Vorderarm erhalten.

Von den beiden Sterbenden in der Ecke des Giebels ist der Grieche beschäftigt sich einen Pfeil aus der Brust zu ziehen. Die eigentümliche Haltung seiner Beine soll vielleicht den Schmerz der Wunde ausdrücken. Ergänzt sind an ihm das rechte Bein vom Knie bis auf die Knöchel und der rechte Vorderarm. Die je drei Löcher an den Schultern dieser Figur können nicht zur Befestigung eines Halsschmuckes, der hier durchaus unpassend wäre, gedient haben; ihre Bestimmung ist nicht klar, vielleicht hingen auch hier Locken herab. Der verwundete Trojaner greift mit der Linken nach der Wunde an seinem Schenkel. Diese Figur hat an der Vorderseite besonders gelitten, ergänzt sind der Kopf, der linke Arm bis auf die Spuren der Finger an der Wunde, der rechte Vorderarm und beide Beine vom Knie abwärts.

Dies sind die vom westlichen Giebelfeld des Tempels erhaltenen Figuren, zu denen hier nur noch eine aus dem Ostgiebel gefügt ist (82) ist, um die Gruppe zu vervollständigen. Es ist dies der nackte Jüngling, welcher zwischen dem trojanischen Vorkämpfer und der Göttin stehend nach dem sterbenden Griechen greift, um ihn herüberzuziehen und seiner Waffen zu berauben. Dass eine ganz ähnliche Gestalt ehemals an dieser Stelle des Westgiebels stand, ist unzweifelhaft; es sind noch Bruchstücke von ihr erhalten. Es war hier also eine Scene dargestellt, wie sie Homer oft beschreibt, der Kampf um einen Gefallenen, den die Freunde

verteidigen, die Feinde auf ihre Seite herüberzuziehen suchen. Es hat lange für sicher gegolten, dass wir in diesen elf Figuren die ganze ehemalige Zahl besässen, und auch die Anordnung, welche ihnen Thorvaldsen nach Cockerells Vorschlag gegeben hat, und welche hier befolgt ist, erfreute sich allgemeiner Anerkennung. Dass sie aber in einem Punkte der Verbesserung bedürfe, zeigte zuerst Friederichs, und dieser Vorschlag scheint jetzt mit Recht allgemein angenommen zu sein. Der Platz nämlich, welchen die knieenden Krieger und die Bogenschützen im Giebelfeld einnahmen, ob die letzteren vor oder hinter den ersteren standen, war nach den Umständen des Fundes nicht zu bestimmen, auch die Grösse entscheidet hier nicht, weil die Figuren nicht vollständig erhalten sind. Nach Thorvaldsen's Restauration sind allerdings die Bogenschützen um ein paar Zoll höher als ihre Hintermänner, wenn aber der auf trojanischer Seite ergänzte Kopf, an dessen Neigung wir Anstoss nahmen, mehr gehoben wird, so verschwindet diese Differenz, und die Richtigkeit der Ergänzung des griechischen Bogenschützen ist auch aus anderen Gründen zweifelhaft. Thorvaldsen hat ihm einen Helm mit hohem Busch aufgesetzt, wie ihn die übrigen Krieger tragen, aber auf Vasenbildern finden wir die Bogenschützen sehr oft mit enganliegenden Hauben ohne Busch bekleidet und diese ungleich charakteristischere Tracht wird hier noch dadurch empfohlen, dass auch die übrigen drei an diesem Tempel dargestellten Bogenschützen von den Lanzenträgern durch charakteristisches Kostüm unterschieden sind. Dadurch würde auch auf griechischer Seite die Differenz der Grösse verschwinden. Wir glauben, dass die Bogenschützen nicht die dritte, sondern die zweite Stelle im Giebelfeld, von der Ecke an gerechnet, eingenommen haben. Zunächst deswegen, weil sie, wie wir unten sehen werden, in dem korrespondirenden Ostgiebel bestimmt diese Stelle einnahmen, sodann weil die Bogenschützen ihrer Waffe wegen nicht nöthig haben, in den vorderen Reihen zu kämpfen, vielmehr da sie keinen Schild tragen konnten, sich im Handgemenge mehr rückwärts zu halten hatten, und endlich darum, weil dann die knieenden Lanzenträger, die jetzt eigentlich müssig sind, lebendig in die Aktion eingreifen und überhaupt erst verständlich werden. Denn man begreift nicht, aus was für Gründen diese Figuren, die nach ihrer Waffe auf den Nahkampf angewiesen sind, sich soweit vom Mittelpunkt des Kampfes entfernt halten, noch weniger aber, warum sie niederknieen. Man hat dies

einfach aus dem Zwang des Raumes erklärt, aber das heisst doch zu schnell dem Künstler einen Fehler zutrauen. In der griechischen Kunst, selbst in den untergeordneten, ans Handwerk streifenden Werken derselben, ist die Beschränkung des Raumes gewöhnlich so glücklich überwunden, dass man bei einem so bedeutenden Kunstwerk dieselbe Voraussetzung machen darf. Das Knieen und überhaupt die ganze Thätigkeit dieser Krieger ist vollkommen motivirt, sobald sie vor den Bogenschützen stehen. Sie liegen im zweiten Gliede gleichsam auf der Lauer und erspähen die Gelegenheit, ob nicht ein unvorsichtiger Feind sich vorwagen werde, um den Sterbenden auf seine Seite herüberzuziehen. Ständen sie aufrecht hinter den Vorkämpfern und deren Schilden, so wären sie eben durch diese gehindert; gerade ihr Knieen macht ihnen den freien Blick und die freie Aktion möglich. Man versteht dann auch die vorwärts strebende Bewegung dieser Krieger, die an dem entfernteren Platz hinter den Bogenschützen, von wo aus kein Stoss den Feind erreichen kann, unverständlich wäre. Auch die ganze Situation wird durch diese Umstellung lebendiger und spannender.

Eine weitere und schwierigere Frage ist aber, wie viele Gestalten dem Giebel angehört haben. Durch neuere Untersuchung der Bruchstücke, welche nicht ergänzt werden konnten, hat sich zunächst für den Ostgiebel ergeben, dass zwei solcher vorgebeugter Jünglinge, welche den Verwundeten fortzuziehen suchen, vorhanden waren, auf jeder Seite einer. Auch für den Westgiebel müssen wir dies annehmen. Aber auch noch das ehemalige Vorhandensein von zwei weiteren stehenden Kämpfern in jedem Giebel glaubt man nachweisen zu können, wodurch die Komposition ganz im Gegensatz zu ihrer bisherigen klaren Durchsichtigkeit etwas Ueberfülltes und Unruhiges erhalten würde. Wir müssen diese Ansicht, die übrigens nicht ohne Widerspruch geblieben ist, dahin gestellt sein lassen, da ohne Prüfung der Bruchstücke selbst ein Urteil nicht zu gewinnen ist.

Vom östlichen Giebelfeld sind nur fünf Statuen einigermassen erhalten, aber es geht aus ihnen und aus zahlreichen Bruchstücken hervor, dass die Darstellung fast ganz mit dem Westgiebel übereinstimmte. Auch hier nahm Pallas die Mitte ein, doch war die Göttin, von welcher sich ausser dem Kopf einige Fragmente gefunden haben, in etwas bewegterer Stellung zu sehn. Statt des Schildes trug sie die Aegis über dem linken Arm. Auch die Verteilung der Parteien wich von dem west-

lichen Giebel ab. Das geht aus der Stelle hervor, welche wir dem Bogenschützen (83) anweisen müssen. Denn dass dieser Herakles zu benennen sei und demgemäss auf Seite der Griechen focht, kann doch nach dem Helm, welcher vorne als Löwenkopf gebildet ist, nicht zweifelhaft erscheinen. Dass er aber auf die rechte Seite des Giebels gehörte geht mit Sicherheit schon aus dem grösseren Fleisse hervor, mit welchem seine linke, nach aussen gewandte Seite, bearbeitet ist. So ist z. B. der kurze Aermel des Gewandes, der aus dem Panzer hervorsieht, beim linken Arm mit grosser Sorgfalt ausgeführt, beim rechten nur flüchtig angelegt. Uebrigens ist Herakles ähnlich gekleidet wie der griechische Bogenschütz des Westgiebels. Sein Panzer ist von Leder und besteht aus einem einzigen Stücke, dessen Enden unter dem linken Arm zusammengenestelt sind. Nur die Achselklappe links ist in üblicher Weise vorn auf der Brust befestigt, die rechte war nach hinten zurückgeschlagen, um dem rechten Arme grössere Bequemlichkeit zu gewähren. Der Köcher ist nicht erhalten, doch lassen die Spuren erkennen, dass er an der linken Seite hing, wie bei den andern Figuren. Ergänzt sind der rechte Vorderarm, beide Hände und das linke Bein vom Knie abwärts.

Herakles kann nur die zweite Stelle im Giebel, von der Ecke an gerechnet, eingenommen haben. Allerdings ist uns keine weitere Statue der rechten Giebelseite erhalten, mit der wir ihn vergleichen könnten, da aber die entsprechenden Gestalten der linken Seite natürlich fast genau dieselbe Grösse haben mussten, wie die hier verlorenen, so dürfen wir jene ruhig zum Vergleich heranziehen, und müssten sie höchstens für eine wirkliche Anordnung nach der andern Seite wenden. Herakles schliesst sich nun nach seinen Maassen unmittelbar an den in der Ecke liegenden Krieger (79) an, den er nur um 0,15 m an Höhe überragt, während er dagegen von dem ebenfalls erhaltenen Vorkämpfer (80) um mehr als 0,65 m überragt wird. Unmittelbar neben dessen Gegenstück kann er also nicht gestanden haben, es wäre das ein Sprung, der ganz dem allmählichen Aufsteigen der Figuren im Giebelfeld widerspräche. Steht aber Herakles hier an seiner richtigen Stelle, so dürfen wir daraus bei der grossen Uebereinstimmung der beiden Giebelfelder ein entscheidendes Argument für die gleiche Stellung der Bogenschützen des Westgiebels entnehmen, die wir oben zu beweisen suchten. Von dem Bogenschützen der feindlichen Partei sind Bruchstücke gefunden, die zeigen, dass er dem persisch gekleideten des Westgiebels ganz ähnlich war,

nur scheint er einen niedrigen Helm getragen zu haben. Ueber die Restauration des Gefallenen um den gestritten wird (81) ist vielfach Zweifel gewesen, es erscheint aber nach den neuesten Untersuchungen unmöglich, ihn anders zu ergänzen; nur müsste, wie sich sogleich zeigen wird, sein Kopf ohne Helm sein. Ausser diesem sind neu der rechte und fast der ganze linke Arm, das rechte Bein vom Leibe an und das linke vom Knie abwärts. Wir müssen uns den Krieger als rücklings niedergefallen und sich mit dem Schwerte noch verteidigend denken. Die Stellung ist, wenn auch durchaus naturwahr, doch weniger schön und poetisch als die der entsprechenden Figur im Westgiebel. Was die Lage im Giebel angeht, so muss er mit dem Kopf nach der rechten Seite hin gewendet sein, schon weil nur in dieser Lage die Brust mit ihren Wunden sichtbar wird. Dann aber hat sich herausgestellt, dass der vorgebeugte Jüngling (82), der unzweifelhaft auf die rechte Seite des Giebels gehört, ursprünglich in der Hand einen Helm hielt, natürlich den Helm, welchen er eben dem Gefallenen vom Haupte nimmt. Daraus folgt dann nicht nur die eben bezeichnete Lage des Gefallenen, sondern auch, dass dieser hier kein Grieche ist, da ja eben die Krieger der rechten Seite, die Griechen, bemüht sind, seine Waffen zu rauben.

Der Vorkämpfer der linken Seite (80) wurde in sehr verstümmeltem Zustande gefunden. Es fehlten der Kopf, beide Hände und Beine mit Ausnahme des rechten Unterschenkels. Ob er in der rechten Hand Speer oder Schwert gehalten hat, ist nicht sicher zu sagen, doch ist ersteres wahrscheinlicher. Endlich ist die Eckfigur dieser Seite erhalten (79), ein schwer verwundeter älterer Krieger, der sich nur mit Mühe noch etwas über dem Boden hält. Sein rechtes Bein von der Mitte des Schenkels an ist ergänzt, auch der Helmbusch fehlt, der in eine oben auf dem Helm bemerkbare Vertiefung eingelassen war.

Ausserdem sind noch die kleinen weiblichen Figuren 84 und 85 zu beiden Seiten der Firstverzierung zu erwähnen. Ihr Maass und ihre Symmetrie — sie sind sich ganz gleich, nur dass, was die eine mit dem rechten Arm und Bein, die andere mit dem linken thut — führten auf die Vermutung, dass sie als Verzierung der Architektur dienten. Köpfe und Hände sind ergänzt. Der Typus dieser Figuren ist im alten Stil sehr gewöhnlich, namentlich an Statuen der Aphrodite, die mit der einen Hand ihr Gewand hebend und mit der anderen eine Blüte haltend dargestellt wird. Welche Bedeutung sie aber hatten, ist ganz ungewiss.

Dass in den Gruppen der Giebelfelder Thaten griechischer Heroen dargestellt sind, folgt schon aus der Anwesenheit des Herakles; dass es sich ferner um einen Kampf zwischen Griechen und Asiaten handelt, ergiebt die Tracht des feindlichen Bogenschützen; dass endlich Thaten äginetischer Heroen gemeint sind, ist nach dem Fundort der Statuen eine natürliche Voraussetzung. Nun giebt es einen Krieg eines äginetischen Heros gegen Asiaten, unter dem Beistand des Herakles, nämlich den Kriegszug des Telamon gegen Laomedon von Troja, und diesen Kampf stellt unzweifelhaft, wie auch die allgemeine Annahme ist, das vordere Giebelfeld dar. Allerdings war nach dem Mythus Herakles der eigentliche Führer und Telamon nur Bundesgenosse, darum sollte ersterer als Vorkämpfer der Griechen und nicht in der untergeordneten Rolle eines Bogenschützen erscheinen, aber gerade bei dieser Expedition wird ihm ausdrücklich der Kampf mit der ihm in älterer Zeit eigentümlichen Waffe, dem Bogen, zugeschrieben und so hatten die Aegineten einen willkommenen Grund, dem einheimischen Heros die hervorragendere Stelle anzuweisen.

Als Vorkämpfer der Griechen auf der östlichen Seite werden wir also Telamon zu denken haben, von den andern Kriegern, ausser Herakles, können wir keinen mit Namen nennen.

Nach der grossen Uebereinstimmung zwischen den beiden Giebelfeldern ist auch im westlichen Giebel ein Kampf äginetischer Heroen gegen Troja vorauszusetzen. Und darüber nun kann wohl kein Zweifel sein, dass der Heldenthat des Vaters Telamon auf der Ostseite am passendsten eine That des Sohnes, des gewaltigen Aias, auf der Westseite gegenüberstehen würde; nur darüber herrscht Meinungsverschiedenheit, ob in dem Gefallenen, den Aias verteidigt, Patroklos zu erkennen sei oder Achill. Zur Unterstützung der letzteren Meinung führt man namentlich an, dass Achill unter die äginetischen Heroen zähle, während Patroklos keine Beziehung zu Aegina habe. Das ist gewiss richtig, aber hat denn auch der Gefallene, um welchen im andern Giebel gekämpft wird, Beziehung auf Aegina? Wird nicht der strenge Parallelismus der beiden Gruppen, der doch nicht blos ein Parallelismus der Form, sondern auch des Gedankens sein wird, aufs Empfindlichste gestört, wenn wir dem Sterbenden der einen Seite eine Bedeutung beilegen, die dem der anderen Seite ganz fremd ist? Es kommt nicht sowohl darauf an, um wen, als darauf, dass

um einen sterbenden Krieger gekämpft wird. Aeginetische Heroen als Vorkämpfer der Griechen, das ist der klare und einfache Gedanke, der in diesen Kompositionen ausgesprochen liegt. Dieser Gedanke ist es, welcher, wie ich glaube, den Mangel individueller Bezeichnung des dargestellten Vorgangs zum guten Teil erklärt.

Ich läugne natürlich nicht, dass auch die jener Kunststufe eigentümliche strenge architektonische Symmetrie dazu mitgewirkt hat, die eine Giebelgruppe nur als eine Wiederholung der andern und die eine Hälfte jeder Gruppe nur als eine Wiederholung der andern erscheinen zu lassen, aber ist es denkbar, dass dies Verfahren in solcher Strenge eine allgemeine Praxis bei den Giebelgruppen des alten Stils war?

Denn wäre das die Absicht des äginetischen Künstlers gewesen, zwei bestimmte Scenen aus der Geschichte der Heroen zur Darstellung zu bringen, so würde er sie gewiss unbeschadet der architektonischen Symmetrie mehr individualisirt haben. Wie leicht war es z. B., wenn er den Kampf um die Leiche Achill's hätte darstellen wollen, den sterbenden Helden durch einen in der Ferse steckenden Pfeil deutlich zu bezeichnen. Aber gerade eine grössere Individualisirung der Begebenheit hätte das Allgemeine des Gedankens, der ausgedrückt werden sollte, nicht so klar hervortreten lassen.

Wenn sich nun ergeben wird, dass diese Gruppen kurz nach den Perserkriegen verfertigt sein müssen, dann gewinnt die Vermutung, dass der Bildner durch diese troischen Scenen an die Kämpfe mit den Persern erinnern wollte, grosse Wahrscheinlichkeit. Jedenfalls ist es echt griechisch gedacht, wenn wir annehmen, dass die Aegineten zur Feier und zum Andenken ihrer eigenen, ruhmvollen Thaten im Kampfe mit Asien ihre Landesheroen als Retter der Griechen in ähnlicher Not aufstellten. Aehnlich ist es in Pindar's Siegesliedern, die weniger den Ruhm des Siegers, als den seiner Landesheroen feiern.

Von einer individuellen Charakteristik der einzelnen Heroen sind nach der Kunststufe der Werke erst Anfänge sichtbar, wenn wir daher den Bogenschützen der Griechen Teukros, den der Trojaner Paris und den trojanischen Vorkämpfer Hektor nennen, so wäre das nicht möglich, wenn wir diese Namen nicht im Mythus fänden. Doch fällt Paris als eine besonders schlanke und graziöse Erscheinung auf

und mehr noch ist in der Gestalt des Herakles ein Bewusstsein von dem Charakter der darzustellenden Figur wahrnehmbar. Es ist eine verhältnissmässig kleine aber sehr kräftig gebildete Figur, so wie auch Pindar den Herakles schildert und wie es dem Charakter dieses Helden, dessen Virtuosität das Aushalten ist, am angemessensten erscheint. Auch in seinem Gesicht fehlt es nicht ganz an Ausdruck, der Mund, der an dem sterbenden Krieger wie klagend oder schwer atmend sich öffnet, ist bei ihm fest geschlossen, wie es natürlich ist für die gespannte Aufmerksamkeit, die den Herakles, der gerade die Bogensehne anzieht, beherrscht. Im Allgemeinen freilich ist weder von Individualität noch von Ausdruck der Gesichter zu reden.

Die Bewegungen der Figuren, die aufs Schönste in einander greifen und vollkommen naturwahr sind, haben doch noch etwas Gebundenes. Es ist noch nicht der volle Ausdruck der Leidenschaft erreicht, der heftigere, wildere Bewegungen erfordern würde. Dagegen sind die Formen des Nackten bis auf Zufälligkeiten der Haut und der Adern mit der grössten Naturtreue wiedergegeben. Die durchgängige Schmalheit der Hüften ist freilich noch eine Concession an die frühere Kunstübung und namentlich an einigen Figuren des Westgiebels fällt eine gewisse Magerkeit auf. Besonders auffallend ist aber der Kontrast zwischen Kopf und Körper. Es ist das zwar eine Eigentümlichkeit des ganzen altertümlichen Stils, auch sind die Formen des Kopfes, z. B. das besonders gross gebildete Kinn sowie die altväterische Frisur, allen altertümlichen Werken gemein, indess ist hier eben wegen der grossen Vollendung des Körperlichen der Kontrast am fühlbarsten. Dieser Kontrast bleibt aber auch noch später; die griechische Kunst geht einen der modernen Kunst gerade entgegengesetzten Weg. Während es dort zuerst der Kopf ist, der künstlerisch ausgebildet wird, ist es hier der Körper. Diesen naturgetreu darzustellen, war die nächste, emsig und darum einseitig verfolgte Aufgabe der griechischen Kunst, erst später in einer ganz anderen Periode der Kunst und unter ganz andern Verhältnissen versuchte man das Leben des Geistes und der Seele darzustellen.

Die Ausführung dieser Werke verdient die höchste Bewunderung. Alle und jede Stütze, wie sie sonst bei Marmorfiguren zum sichern Stand erforderlich ist, wussten die Künstler entbehrlich zu machen, trotz der Schilde, die das Gewicht der Figur und besonders des ausgestreckten Arms so be-

trächtlich vermehren. Diese sind freilich darum so dünn wie möglich, bis höchstens auf einen Zoll Dicke ausgearbeitet. Bewundernswert ist auch der fast ganz hohl gearbeitete Helm des Patroklos. Die Figuren sind aber nicht bloss an der Vorderseite, sondern auch an der gar nicht sichtbaren Rückseite mit der grössten Treue und Sorgfalt ausgearbeitet. Der Künstler dachte nicht daran, nur den Anforderungen des Betrachtenden zu genügen, er wollte etwas ganz in sich Vollendetes schaffen, das würdig wäre zum Schmuck des Tempels. Erst später, als die Kunst die mühevollen Lehrjahre längst hinter sich hatte, als eine freiere aber oft auch leichte Genialität mit dem sauer erworbenen Gute mühelos schaltete, verliert sich diese Treue im Kleinen und Kleinsten, die allen Werken dieser Zeit, den Vasengemälden sowohl wie den geschnittenen Steinen eigen ist. Ohne diesen emsigen und hingebenden Fleiss der alten Zeit hätte die griechische Kunst nie die wundervolle Freiheit ihrer Blütezeit erlangt.

Die Haare in ihrer drahtartigen Form scheinen Broncewerken nachgebildet zu sein; in Bronce ist wenigstens diese Art der Behandlung natürlich und auch noch in späteren Zeiten üblich, als sie im Marmor längst aufgegeben war. Das künstliche Gekräusel der Locken ist aber gewiss aus dem Leben der damaligen Zeit genommen: die historische Figur des Harmodios (N. 122) hat eine ganz ähnliche Lockenfrisur, wie die äginetischen Heroen. Ebenso werden wir hinsichtlich der Gewandung der Minerva eine ähnliche knapp anliegende Tracht des Lebens voraussetzen dürfen. Der bedeutungsvolle Uebergang der Kunst von knappen Gewändern zu faltenreich und frei wallenden setzt eine entsprechende Umänderung in der Sitte des Lebens voraus.

Es ist an sich vorauszusetzen und durch die Verschiedenheit der einzelnen Figuren einleuchtend, dass nicht alle Statuen von einer Hand herrühren. Man vergleiche nur z. B. die wundervolle für die Ecke des Ostgiebels bestimmte Figur des sterbenden Kriegers mit den entsprechenden Figuren der Westseite und man wird dort, auch ganz abgesehen von den durch das verschiedene Alter notwendigen Verschiedenheiten, eine viel weichere, fleischigere Behandlung finden als hier. Im Allgemeinen scheinen die Figuren der Ostseite vorzüglicher, ja weiter entwickelt im Stil. Die sonderbaren Härten, welche an den Aegineten von jeher aufgefallen sind, finden sich besonders beim Westgiebel, bei den Figuren des Ostgiebels zeigt sich ein deutlicher Fortschritt zu naturgemässerer

Darstellung; die Härten sind gemildert, an Stelle der etwas kleinlich bestimmten Formen tritt eine immer noch bestimmte, aber grossartigere Darstellungsart, und so finden wir gerade in diesem Giebel die vorzüglichsten, wirklich grossartigen Gestalten. Man wird sich diesen Unterschied des Stiles kaum erklären können, ohne die Annahme zweier Meister, von denen der jüngere und weiter entwickelte den Ostgiebel geschaffen. Wie allerdings das genauere Verhältniss dieser beiden Meister, besonders das zeitliche, gewesen sei, wird sich kaum je mit Sicherheit sagen lassen.

Dass die Statuen in der Zeit der Perserkriege gearbeitet sind, wird jetzt, da uns eine genauere Vergleichung der altattischen Kunst möglich ist, wol nicht mehr so eifrig bestritten werden, wie früher. Denn vergleicht man die Stele des Aristion (N. 101) und die Gruppe der Tyrannenmörder (N. 121), attische Werke aus der Zeit kurz vor den medischen Kriegen, so sind die äginetischen Statuen dem ersten Werk entschieden überlegen und dem andern stehen sie nicht nach, ja in den Metopenreliefs des Parthenon finden sich mehrere Figuren, mit denen die Aegineten sogar zu ihrem Vorteil sich vergleichen lassen. Dass sie aber nicht lange nach den Perserkriegen verfertigt sein können, geht aus ihrem altertümlichen Charakter hervor; einen äussersten Grenzpunkt giebt Ol. 80, 3 (465 v. Ch.), in welchem Jahre Aegina seine politische Selbständigkeit verlor.

Wie wir aus alten Nachrichten wissen, blühte auf Aegina ein eigener Kunststil, dessen Eigentümlichkeiten aber, obgleich wir ein so bedeutendes, gewiss im landesüblichen Stil verfertigtes Werk vor uns haben, schwer anzugeben sind. Ein alter Berichterstatter bemerkt, dass der äginetische Stil im Allgemeinen hinter dem attischen zurückstand und scheint an einer andern Stelle eine gewisse Magerkeit an den Figuren dieses Stils als charakteristisch hervorzuheben. Diese Bemerkung passt allerdings auf die meisten unserer Figuren, während wir in den Skulpturen von Selinunt (149 ff.) eine Neigung zur derbsten Fülle finden und auch in der attischen sowohl wie lykischen Kunst den Körpern eher zu viel als zu wenig Fülle gegeben wird. Möglich also, dass hierin etwas Unterscheidendes liegt.

Vergleicht man die Vorkämpfer der äginetischen Gruppen mit den Statuen des Harmodios und Aristogeiton, die eine ähnliche Stellung haben, so ist wohl dies der augenfälligste Unterschied, dass an den äginetischen Figuren, die sich doch

auch in der Leidenschaft des Kampfes befinden, keine Spur jener straffen Anspannung aller Muskeln bemerkbar ist, welche die attische Gruppe auszeichnet. Daher ist die letztere soviel lebensvoller und trotz ihres altertümlichen Charakters Begeisterung erweckend, weil man das Streben des Künstlers empfindet, Kraft, Leidenschaft, Kampfesungestüm in charakteristischer Weise zum Ausdruck zu bringen. Für die Aegineten kann man sich eigentlich nicht begeistern, sie sind ohne Feuer und Schwung. Ganz hingegeben an die treue und genaue Nachbildung der Natur, sind die Künstler der äginetischen Figuren weniger den Anforderungen gerecht geworden, welche unser Gemüt und unsre Phantasie an eine Darstellung kämpfender Heroen machen. Indess wäre es ungerecht, dies von allen Figuren zu behaupten; der sterbende Krieger in der Ecke des Ostgiebels, den ich für die schönste Figur von allen halte, ergreift auch das Gemüt in der tiefsten und rührendsten Weise.

Die besten Abbildungen sind immer noch die in der *Expédition de Morée* III Taf. 58—70, von den übrigen genüge es die bei Müller-Wieseler I Taf. 6—8 (nach Cockerell) und Clarac V Taf. 815—821 zu erwähnen. Von dem Herakles geben Rayet, *Monuments de l'art antique* I Taf. 25 und Lucy M. Mitchell, *Selections from ancient sculpture* Taf. 1, 3 gute Nachbildungen.

Die Entdeckung der Statuen durch die vier im Text genannten Männer — Otfried Müller führt im Handbuch der Archäologie § 90, 3 irrtümlich sieben Namen auf — ist kurz beschrieben in einem durch Hughes, *Travels in Sicily, Greece and Albany* I S. 282 mitgeteilten Briefe Cockerell's. Um 800 Piaster wurden die Werke den Einwohnern abgekauft. Ueber Thorvaldsen's Restauration vgl. Thiele, Thorvaldsen's Leben I S. 267. 283. Förster, Geschichte der deutschen Kunst IV S. 141. Urlichs, Die Glyptothek S. 35.

Von den zahlreichen Schriften über diese Werke erwähnen wir zunächst zwei Aufsätze Cockerell's im *Journal of science and the arts* 1819 VI S. 327. VII 229, die für den Thatbestand bei der Auffindung, für die Restauration und Gruppirung und für die künstlerische Beurteilung sehr wertvoll sind. Seine dem ersten Artikel beigegebenen Zeichnungen sind die Grundlage aller späteren Besprechungen geworden. Seine Restauration weicht von der Thorvaldsen's in zwei Figuren ab. Er hat zunächst dem hinter Paris befindlichen Trojaner mit Recht eine andere Haltung des Kopfes gegeben, und dann die dem Patroklos entsprechende Figur des Ostgiebels ganz anders geordnet. Aber die Ergänzung Thorvaldsen's (vgl. dazu Feuerbach, Geschichte der griechischen Plastik I S. 131) behält in diesem letzten Punkte Recht. Gemeinsam ist beiden der Irrtum, auf den O. Jahn *Bullettino* 1845 S. 147 hinwies, dass nämlich Aias einen unbärtigen Kopf erhalten hat, was zu seinem Charakter und mit den erhaltenen Darstellungen nicht stimmt.

Nächst Cockerell ist die Schrift des Bildhauers Martin Wagner (Bericht über die äginetischen Bildwerke, mit kunstgeschichtlichen An-

merkungen von Schelling) hervorzuheben, in welcher eine sehr genaue Beschreibung der Figuren nach ihrem Zustand vor der Restauration und ausserdem eine eingehende stilistische Würdigung enthalten ist. Wir heben daraus zur Ergänzung unsers Textes noch folgende Bemerkungen hervor: 'Die Leiber sind etwas schmal über den Hüften und die Anzeige der Rippen und der gesägten Muskel *(dentati)* ein wenig mager und kleinlicht, sonst aber ganz von der gewöhnlichen Form, einige wenige Sonderbarkeiten und Eigentümlichkeiten abgerechnet, welche ich hier bemerken werde; nämlich dass bei allen diesen Figuren der schwertförmige Brustknorpel *(ensiformis)* mehr oder weniger sichtbar ist, welches doch nur der Fall zu sein pflegt, wenn der Leib stark rückwärts gebogen ist. . . . Ferner, dass bei allen diesen Figuren die Abteilung des geraden Muskels, welcher von dem Ende der Brust gegen den Nabel perpendikulär herunter läuft, von der sonst gewöhnlichen Art ihn zu bilden abweicht; denn gewöhnlich macht man, wie es sich auch an allen späteren Kunstwerken findet, die obere Abteilung dieses Muskels grösser als die untere, welche dem Nabel zunächst ist; hier aber ist es der umgekehrte Fall, die untere Abteilung ist bei vielen grösser, bei andern aber eben so gross, als die obere.' 'Dem bildenden Künstler und jedem beobachtenden Auge ist es bekannt, dass das Knie, wenn es stark gebogen ist, seine etwas spitzige oder hervorstehende Form zum Teil verliert, und einen etwas stumpfen Winkel bildet. . . . Diese der Natur gemässe Veränderung des Knies, nach dem Verhältnisse der Biegung desselben, ist an unsern Figuren bloss bei denjenigen Knien beobachtet, auf welchen eine Figur ruht oder eigentlich knieet; bei allen andern aber, wenn schon das Knie naturgemäss den gleichen Winkel bildet, ist hierauf keine Rücksicht genommen; die Knie sind vielmehr durchgängig so gebildet, wie sie sich in der Natur dann zeigen, wenn das Bein gar nicht oder nur wenig gebogen ist.' 'Was . . . auffallend ist, sind die Zehen, welche etwas lang sind und ganz parallel laufen und hierin von den Füssen der Kunstwerke aus den spätern Zeiten abweichen, wo die Zehen etwas weniges einwärts d. h. gegen den mittelsten zu gebogen oder gekrümmt sind. Auch ist zu bemerken, dass die beiden mittleren Zehen (ich meine den ersten und zweiten nach der grossen Zehe) bei den meisten Füssen von ganz gleicher Länge sind, der dritte sodann stark zurücktritt, der kleinste noch mehr. Es ist nicht zu läugnen dass diese also gestalteten Füsse grosse Aehnlichkeit mit denen haben, die man an den altägyptischen Figuren findet, und welche immer sehr lange und parallel laufende Zehen haben, nur mit dem Unterschiede, dass diese mehr von barbarischer Form und unendlich geringer in der Bearbeitung sind.' Zu Wagner's Angaben über die Bemalung der Figuren vgl. die ergänzenden und bestätigenden Bemerkungen Hittorf's und Cockerell's in der *Revue archéologique* XI, 1 1854 S. 357. Vor allem ist aber Brunn's Beschreibung der Glyptothek[4] S. 82, 54 ff. zu vergleichen, der nicht nur über die Ergänzungen und den gegenwärtigen Befund genau berichtet — in der Angabe der Ergänzungen haben wir uns auf das notwendigste beschränkt — sondern auch alle anderen Fragen behandelt. Ueber die Schlange von der Aegis der Athena vgl. A. Bötticher, Auf griechischen Landstrassen S. 175. Christ und Lauth, Führer durch das Antiquarium in München S. 42, 674.

Die Umstellung der Bogenschützen, welche zuerst Friederichs vorschlug und begründete, hat dann Brunn in den Münchener Sitzungsberichten 1868 II S. 448 eingehend gewürdigt. K. Lange hat in seiner

gleich zu nennenden Abhandlung auf die vielfach dargestellte Sitte hingewiesen, dass der Bogenschütze hinter dem Schild eines kauernden Hopliten die nötige Deckung sucht, und daraus die Zusammenstellung der knienden Krieger und Bogenschützen erklären wollen. So bestechend dies auch zuerst scheinen mag, so wenig richtig ist es. Denn in der von Lange geforderten Lage hätten die Krieger keine Veranlassung den Speer zu zücken, ja dies wäre gradezu zweckwidrig. Wir müssen also diese auffallende Haltung der Krieger anders erklären, wie dies im Text versucht ist. Vgl. Arch. Ztg. 1876 S. 200 (W. Klein).

Den Nachweis, dass in jedem Giebel zwei Greifende gewesen seien, dass der Gefallene des Ostgiebels von Thorvaldsen richtig ergänzt sei, und dass der erhaltene Vorgebeugte ihm den Helm vom Kopfe raube, brachte Prachov *Annali* 1873 S. 140, dass in jedem Giebel vier stehende Lanzenkämpfer anzunehmen seien, hat K. Lange, Leipziger Berichte 1878 S. 1. Arch. Ztg. 1880 S. 121 behauptet; widersprochen hat Julius, in den Jahrbüchern für Philologie CXXI 1880 S. 1; vgl. Overbeck, Plastik[3] I S. V. 128.

Das Herakles als Bogenschütze an dem Zug gegen Laomedon beteiligt war, sagt Apollodor II 6, 3, 4; vgl. Euripides' Troerinnen V. 804. Die Art, den Köcher an der Hüfte, nicht auf dem Rücken zu tragen, scheint orientalisch zu sein, oder galt wenigstens den Griechen dafür (Scholien zu Pindar's zweiter Olympischer Ode V. 150 *εἰώθασι γὰρ οἱ Σκύθαι ὑπὸ τὸν ἀγκῶνα βέλη βαστάζειν, οἱ δὲ Κρῆτες κατὰ τῶν ὤμων)*; bei Homer finden wir die als griechisch angesehene Art, den Bogen auf dem Rücken zu tragen (Ilias I 45. XXI 490) und die Figuren von Apollo und Artemis tragen ihn durchgängig so. Sonst scheint die Sitte durchaus zu schwanken. Das älteste litterarische Zeugniss für den orientalischen Brauch möchte die angeführte Stelle des Pindar V. 91 aus Ol. 76, 1 sein.

Die Erklärung der Gruppen hat zuletzt A. Burckhardt, Ueber die äginetischen Giebelgruppen behandelt, leider ohne die Ergebnisse der neuen Forschungen über die Komposition zu berücksichtigen, und deshalb im einzelnen nicht ohne Irrtum. So glaubt er, der Gefallene des Westgiebels sei als nackt, seiner Waffen beraubt dargestellt, der des Ostgiebels eben im Gegensatz dazu mit Beinschienen versehn, wodurch angedeutet sei, dass seine Rüstung nicht geraubt werde. Aber dass sein Helm schon von dem Feinde ergriffen wird ist sicher, während andrerseits der Gefallene des Westgiebels noch seinen Helm trägt. Trotzdem halte ich seine Deutung des Westgiebels auf Patroklos für richtig, wenn auch nicht aus seinen Gründen. Zuerst ist diese aufgestellt von Hirt in F. A. Wolf's Litterarischen Analekten II S. 194, dann von Otfried Müller, Kleine Schriften II S. 677 angenommen. Die Deutung auf den Tod des Achill wird besonders verteidigt von Thiersch, Amalthea I S. 137, Welcker A. D. I S. 30 und neuerdings Brunn; sie stützt sich vor allem auf die Anwesenheit des Paris. Aber dieser ist durchaus nicht als Hauptperson irgendwie bezeichnet, er ist im Hintergrunde dargestellt, er entspricht symmetrisch dem griechischen Bogenschützen Teukros, der doch keine besondere Beziehung zum Tode des Achill hat, am Ostgiebel befand sich eine ganz ähnliche Figur, kurz, Paris ist hier nicht als Paris, sondern als trojanischer Bogenschütz anwesend. Die Wiederholung der Gruppen in allen Figuren lässt, wie mir scheint, die dieser Erklärung zu Grunde liegende Voraussetzung, dass es sich um individuelle Scenen handle, gar nicht zu.

Ueber das Eigentümliche des äginetischen Stiles vgl. u. a. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler I S. 108 und Friederichs, *Nationum graecarum diversitates etiam ad artis statuariae et sculpturae discrimina valuisse,* wo aber, wie Friederichs später selbst bemerkte, S. 23 irrig der äginetische Stil mit dem allgemein dorischen identifizirt wird. Am nächsten stehen diesem Stil die merkwürdigen, meist von den griechischen Inseln, namentlich Melos, aber auch von Aegina stammenden Terrakottareliefs (Schöne, Griechische Reliefs S. 59, vgl. Löschcke, *De basi quadam prope Spartam reperta* S. 5), die sich durch eigentümlich magere und schmächtige Figuren auszeichnen und vom attischen und lykischen wie vom selinuntischen und spartanischen Stil durchaus verschieden sind.

Was schliesslich die Zeitbestimmung der Gruppen betrifft, für welche wir bei dem Mangel äusserer Zeugnisse allein auf den Stil angewiesen sind — denn in Overbeck's Versuch (Zeitschrift für die Altertumswissenschaft XII 1856 S. 404) das Datum aus äussern Gründen festzusetzen, finde ich nichts irgendwie Entscheidendes —, so ist die einseitige Betrachtung der altertümlichen Gesichtszüge vielfach die Veranlassung einer zu frühen Datirung gewesen. Die Figur des sterbenden Kriegers in der Ecke des Ostgiebels, deren Schönheit von Hirt und Cockerell sehr richtig gewürdigt ist, wäre, wenn sie noch dem sechsten Jahrhundert angehörte, eine für uns unverständliche Singularität, der wir nichts Analoges an die Seite zu stellen hätten. Sodann kann ich nicht umhin, an die Darstellung der Adern zu erinnern, an welche sich eine nicht ganz zu verwerfende Angabe des Plinius knüpft, vgl. N. 98 mit Anm. Endlich möchte ich auch hier wieder auf die Analogie der Vasenbilder hinweisen. Welchem Stil der Vasenbilder entsprechen nämlich die äginetischen Statuen? Doch gewiss dem rotfigurigen, und zwar eben demjenigen, der unter dem Einfluss der Neuerungen Polygnot's steht. Der Patroklos auf der Sosiasschale, der unter den Schmerzen der Wunde klagend seinen Mund öffnet, lässt sich dem oben erwähnten sterbenden Krieger des Ostgiebels — natürlich jedes Werk nach dem Massstabe seiner Gattung betrachtet — an die Seite stellen. Die Notwendigkeit, diese Bildwerke in der Epoche der medischen Kriege entstanden zu denken, ist eingehend auch von Brunn, Münchener Sitzungsberichte 1867 S. 405 dargelegt worden.

86. Kapitell vom Tempel in Aegina, jetzt in München.

Vgl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek[4] S. 95, 73.

87. Fragment eines Tempelinventars, im Athenatempel auf Aegina gefunden, jetzt in München.

Abgeb. *Expédition de Morée* III Taf. 54, 13. Vgl. CIG. 2139. Brunn, Beschreibung der Glyptothek[4] S. 99, 76.

88. Archaischer Kopf im Besitze des Grafen Baracco in Rom, griechischer Marmor. Dass wir diesen Kopf für weiblich zu halten haben, ergibt sich aus dem ganz geringen Reste eines Gewandes, der sich am Nacken erhalten hat, denn ein Jüngling würde nackt dargestellt sein. Die Haartracht ist allerdings ungewöhnlich für eine Frau.

Der Kopf hat in allem die grösste Verwandtschaft mit den äginetischen Sculpturen, besonders mit den altertümlicheren des Westgiebels; denn dass er weichere Formen zeigt als jene, müssen wir auf den Unterschied des Geschlechtes schieben. Auch die etwas mehr geschlitzte Form der Augen ist wol dadurch veranlasst.

Vgl. Matz, Antike Bildwerke in Rom I S. 477, 1695.

89. Sogenannter Apollo Strangford, Marmorstatue im Brittischen Museum. Der Fundort ist leider nicht sicher bekannt, es wird Anaphe dafür angegeben.

Die Benennung des schlicht dastehenden Jünglings, der bis auf die fehlenden Gliedmaassen recht gut erhalten ist, müssen wir unbestimmt lassen, da alle äusseren Kennzeichen fehlen. Die Bezeichnung als Apollo gründet sich auf die offenbare Verwandtschaft dieser Figur mit den vielen steif stehenden archaischen Jünglingsgestalten, in welchen man Apollo erkennen will. Da aber diese, wie oben bemerkt (vgl. N. 4), eben so gut Sterbliche darstellen können, dürfen wir auch hier keine Deutung versuchen.

Unsere Figur zeigt den alten Typus sehr entwickelt. Die Unterarme waren vorgestreckt und hielten vielleicht Attribute; die Last des Körpers ruht nicht mehr gleichmässig auf beiden Beinen, sondern vornehmlich auf dem rechten, wodurch die ganze Stellung eine ungezwungenere, lässigere und natürlichere wird. Weit grösser aber ist der Fortschritt, den wir in der Durchbildung des Körpers wahrnehmen. Klar und bestimmt baut sich das Knochengerüst auf, organisch legen sich die Muskeln darüber, jede Form ist, wenn auch hart, so doch bestimmt und mit richtigem Gefühl für organischen Zusammenhang angelegt. Wir sehn, dass es das Streben des Künstlers war, das Wesen des Körpers scharf und klar zum Ausdruck zu bringen, und es ist ihm in hohem Masse gelungen. Denn dass die weichen Teile weniger zur Geltung kommen, als die festen und harten, wie Knochen und Muskeln, werden wir kaum als Vorwurf aussprechen: eine andere Art würde dem alles Wesentliche scharf umreissenden, harten aber ehrlichen Stil des Künstlers nicht entsprochen haben.

Diese Art der Naturbeobachtung und Darstellung ist aufs allernächste den Aegineten verwandt; aber diese Verwandtschaft geht über die Gemeinsamkeit der Auffassung hinaus, sie lässt sich nachweisen in dem Bau des Körpers im Ganzen,

so in der etwas zu kurzen Brust, wie im einzelnen z. B. der etwas unnatürlichen Andeutung des Brustknorpels. Gegenüber den Aegineten bezeichnet allerdings die Statue einen Fortschritt zu reicherer und weicherer Nachahmung der Natur, die sich besonders im Kopfe für uns deutlich fühlbar macht. Dass sie aber trotzdem wesentlich derselben Zeit und sicher derselben Kunst angehöre, dürfen wir getrost behaupten.

Abgeb. *Monumenti* IX Taf. 41. Overbeck, Plastik [3] I S. 181. Murray, *A history of greek sculpture* I Taf. 2. Rayet und Thomas, *Milet et le golfe Latmique* Taf. 28, 1. Vgl. *Annali* 1872 S. 181 (Prachov), über den Fundort Newton, *Essays on art and archaeology* S. 81; über die kunstgeschichtliche Bedeutung Arch. Ztg. 1864 S. 164* (Conze). Münchener Sitzungsberichte 1872 S. 529 (Brunn).

90. (49.) Wagenlenker, Erzfigur, im Jahre 1798 aus dem Nachlass eines Herrn Tux in das Antikenkabinet zu Tübingen übergegangen. Es fehlen nur die Fingerspitzen der rechten Hand und der lang herabhängende Helmbusch, dessen Spuren man aber noch oben auf dem Helm und am Rücken bemerkt.

Die Stellung ist deutlich die eines Wagenlenkers, der mit der Linken die Zügel zurückzieht und mit der flach ausgestreckten Rechten die Geberde der Beschwichtigung gegen seine Pferde macht. Dieser letztere Umstand hat Veranlassung gegeben, an Baton zu denken, den Wagenlenker des Amphiaraos, der die vor dem geöffneten Erdspalt sich zurückbäumenden Pferde zu beschwichtigen suche. Man kann die Möglichkeit dieser Situation zugeben, aber es sind doch auch andere Möglichkeiten denkbar.

Die Figur ist, mag sie Original oder Kopie sein, eine schöne Probe echt altertümlichen Stils. Die Hüften sind noch sehr schmal, im übrigen aber ist der Körper sowohl wie das Gesicht lebendig und originell und durchgehends mit Sorgfalt und Liebe ausgeführt. Die etwas gezwungene Haltung des linken Armes erklärt sich zur Genüge, wenn wir annehmen, er habe ausser den Zügeln den Stab gehalten, welchen wir bei Darstellungen von Wagenlenkern nicht selten finden. Dem Stil nach steht das Werk der äginetischen Gruppe am nächsten, ist aber schon etwas weiter entwickelt.

Abgeb. und erklärt von Grüneisen, Die altgriechische Bronze des Tux'schen Kabinets (= Schorn's Kunstblatt 1835 S. 21), doch ist seine Deutung auf Amphiaraos von Otfried Müller, Kleine Schriften II S. 686 und namentlich von A. Schöll in Kugler's Museum III 1835 S. 268 mit Recht bestritten worden. Des Letztern Deutung und kunsthistorischen Bemerkungen hat dann Kugler ebendort S. 315 (= Kleine Schriften I

S. 405) widersprochen. Die Deutung auf Baton rührt von Welcker her A. D. II S. 181. Vgl. Overbeck, Plastik [3] I S. 189. Gallerie heroischer Bildwerke I S 152. Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande X S. 71 (Walz). Die Aehnlichkeit mit den Aegineten hebt auch Bursian in Ersch und Gruber's Encyclopädie, Erste Sektion LXXXII S. 414 hervor.

91. Grabstein aus Marmor, 1866 in Aegina gefunden.

Auf einem reichen, tronartigen Sessel mit Fussbank sitzt nach links eine weibliche Gestalt in langem Chiton und Mantel, und ergreift die Hand einer anderen vor ihr stehenden Person, die nach der Tracht des Mantels zu urteilen, gleichfalls weiblichen Geschlechtes ist. Der linke Arm der Sitzenden ruht auf der Lehne des Sessels und hält einen Apfel. Das Relief ist oben unvollständig, links dagegen ist der ursprüngliche Rand erhalten, und dass hier wirklich die Darstellung abgeschlossen war, und nicht etwa eine weitere Platte anschloss, beweisen die Reste eines schmalen, die äusserste Kante der Darstellung begrenzenden, über die höchste Fläche des Reliefs erhöhten Rahmens an dieser Seite. Die stehende Gestalt kann also gar nicht ganz abgebildet gewesen sein, der Rücken fehlte. Der Stil, welcher z. B. an den Sesselbeinen und dem Gewande am Oberschenkel der Sitzenden noch offenbar auf die Zuthat der Farbe rechnete, ist altertümlich und etwa dem sechsten Jahrhundert zuzuschreiben.

Abgeb Mitteilungen VIII Taf. 17, 2 S. 375 (Furtwängler). Vgl. Arch. Ztg. 1866 S 256*. Mitteilungen VII S. 171.

92. Jugendlicher Kopf, angeblich aus Aegina, jetzt in Athen. Parischer Marmor.

Die Formen des Kopfes, dessen Haar mit einer eigentümlich verzierten Binde geschmückt ist, sind etwas weich und verschwommen; eine Verwandtschaft mit dem äginetischen Stile fehlt durchaus, am meisten Aehnlichkeit haben attische Arbeiten, und vielleicht ist der Kopf auch in Attika gefertigt.

Abgeb. Mitteilungen VIII Taf. 17, 1 S. 373 (Furtwängler). Die Herkunft des Kopfes aus Aegina ist sehr zweifelhaft, da früher alle Skulpturen im Museum in Aegina vereinigt wurden, und der Kopf also sehr wol aus Attika nach Aegina und von dort wieder nach Athen gelangen konnte. — Sybel 26.

5. Die attische Kunst.

93. (12.) Gorgonenhaupt an einem Stirnziegel aus Terrakotta, 1836 von L. Ross auf der Akropolis unter den

Resten einiger Gebäude gefunden, die älter waren als der Parthenon; in Athen befindlich.

Das Gorgonenhaupt ist hier, wie überhaupt in der ganzen älteren Kunst, nur als ein abschreckendes Symbol behandelt, nicht als ein abgeschlagener, sterbender Kopf, wie es in späterer Zeit aufgefasst wurde. Auch die breite, fast kreisrunde Form des Gesichts und die wilde Hässlichkeit der Züge sind spezifisch altertümlich. Diese Maske ist der selinuntischen Meduse (N. 149) sehr ähnlich und unterscheidet sich nur durch die Schlangen, die wie ein Halsband umgeknüpft zu sein scheinen, und durch den naiven Schmuck der Ohrringe, der an Medusenköpfen selten ist und auch dem Charakter derselben eigentlich widerspricht. Die ganze Maske war bemalt; die Farbenreste sind am Abguss nachgebildet. Das Gesicht ist gelblich, die Haare bläulich-schwarz, Lippen und Zunge rot, die Schlangen bläulich, die Ohrringe rot. Ueber den letzteren bemerkt man an jeder Seite mehrere abwechselnd blau und rot bemalte Streifen, die wol nur eine Haarlocke bedeuten können.

Abgeb. mit den Farben bei Ross, Arch. Aufsätze I Taf. 8 S. 109 und Laborde, *Le Parthénon,* Titelbild. Medusenköpfe mit Ohrringen bei Levezow, Gorgonenideal (Abhandlungen der Berliner Akademie 1832) Taf. 2, 21. 22. Vgl. die Bemerkungen zur Meduse Rondanini und Michaelis, Der Parthenon S. 113, 7.

94. 95. Fragmente von Firstziegeln aus Thon, auf der Akropolis gefunden, vielleicht von demselben Gebäude stammend wie 93.

96. 97. (18. 19.) Reste eines grossen Reliefs von Parischem Marmor, zu verschiedenen Zeiten auf der Akropolis zu Athen gefunden und daselbst befindlich. Dass die Stücke von demselben Denkmal herstammen ist nicht völlig sicher, aber höchst wahrscheinlich.

Das erste Bruchstück (96) zeigt den Oberkörper eines bärtigen Mannes in einem breiten Hute. Man hat dieses äusserst liebenswürdige Stück altattischer Kunst verschieden erklärt. Es finden sich auf altertümlichen Vasen genau entsprechende Gestalten des Theseus, wo er, mit vorübergeneigtem Körper, das Schwert in der Rechten, die Linke ausgestreckt, auf den Minotaur zueilt, um ihn zu erwürgen. Die Möglichkeit, dass demnach auch dies Fragment zu einer solchen Scene gehört habe, lässt sich nicht bestreiten, indessen liesse es sich doch ebensogut zu einem Hermes ergänzen, etwa so, wie er

auf altertümlichen Vasen die Göttinnen zum Paris führt, und noch Anderes wäre möglich, so dass wir lieber auf eine Erklärung verzichten. In der eigentümlichen Frisur des Hinterkopfes, die sich oft im altertümlichen Stil an Männern und Frauen findet, hat man den Krobylos, die Haartracht der alten Athener, erkannt.

Das zweite Stück, die wagenbesteigende Göttin, ist selbst wieder aus zwei Teilen zusammengefügt, die aber sicher zusammen gehören. Es ist die Frage aufgeworfen, ob die Figur männlich oder weiblich sei, und allerdings sind die entscheidenden Teile des Körpers verdeckt, und die Haaranordnung für beide Geschlechter passend. Doch halten wir wegen der ausserordentlich zarten Arme und Hände die letztere Annahme für wahrscheinlicher, zumal die Manteltracht kaum für einen Mann passt. Ist es aber eine Frau, so liegt es näher, an eine göttliche, als an eine menschliche Wagenlenkerin zu denken, nicht sowol, weil die Figur unverhältnissmässig gross ist im Vergleich zum Wagen, denn es ist ein allgemeines Prinzip in der griechischen Kunst, alles Nebensächliche, ohne Rücksicht auf seine natürliche Grösse, der Hauptfigur unterzuordnen, sondern weil wagenlenkende Frauen mit der Sitte des athenischen Lebens schwer vereinbar sind. Man hat daher der Figur den Namen einer ungeflügelten Nike gegeben, da gerade diese Göttin so oft als Lenkerin eines Gespanns erscheint.

Die oft geäusserte Meinung, dass diese und einige ähnliche Reste zu dem Friese des älteren durch die Perser zerstörten Parthenon gehört hätten, lässt sich nicht beweisen.

Das erste Bruchstück ist abgebildet *Memorie* II Taf. 13 S. 408 (Conze); über die daran angeknüpfte Frage nach dem Krobylos hat zuletzt Schreiber, Mitteilungen VIII S. 246 gehandelt.

Das zweite Stück (97) ist abgebildet bei Schöll, Arch. Mitteilungen aus Griechenland Taf. 2, 4 S. 25, 11. Le Bas Taf. 1. Fellows, *Discoveries in Lycia* S. 170. Overbeck, Plastik³ I S. 153. Murray, *A history of greek sculpture* I S. 96. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 288. J. Braun, Geschichte der Kunst II S. 188. 549 und Conze glaubten die Gestalt für männlich halten zu müssen, aber die Haartracht kommt ebenso bei Frauen vor, z. B. bei den Harpyien (127), und die Art den Mantel zu tragen ist echt weiblich, vgl. z. B. N. 112.

Ueber ähnliche Reste siehe Arch. Ztg. 1883 S. 180 (Milchhöfer). — Sybel 5040. 5039.

98. (14.) Pferdekopf, Rest eines Marmorreliefs, im Jahre 1835 am Parthenon gefunden, in Athen befindlich.

Die leeren Augenhöhlen waren, nach einer nicht seltenen Praxis mit einer farbigen Masse, Glas oder Stein, ausgefüllt.

auch die Ohren waren besonders gearbeitet und eingesetzt, wie es bei frei abstehenden Gliedern, namentlich bei den Geschlechtsteilen, der Bequemlichkeit wegen nicht selten geschah. Die unausgearbeitete Mähne wird farbig gewesen sein. Da bereits die Adern ausgedrückt sind, so gehört das Werk wol dem fünften Jahrhundert an. Wir haben eine Nachricht, dass die Adern zuerst von einem Künstler aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts dargestellt seien und unsere Monumente bestätigen im Allgemeinen die Richtigkeit dieser Angabe. Wie wir schon bei der Vergleichung des Apoll von Thera und Tenea (N. 14) bemerkten, schreitet die Kunst von einer mehr umrissartigen Darstellung zu immer genauerer Angabe des Details fort.

Vgl. Ross Arch. Aufsätze I S. 93. Sybel 7002. — Nach Plinius hätte Pythagoras von Rhegion zuerst die Adern an seinen Statuen ausgedrückt; vgl. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler I S. 140. Doch liegen die Anfänge dieser natürlicheren Darstellung früher, wie z. B. die Stele des Alxenor (20) Adern andeutet. Vgl. 85.

99. Bruchstück einer Grabstele, 1873 in den Resten der Themistokleischen Mauer zu Athen gefunden; Marmor von Nausa auf Paros.

Der Jüngling, dessen Kopf allein erhalten ist, war stehend, vermutlich etwas ausschreitend dargestellt; mit der linken Hand hält er den Diskos auf der Schulter, so dass dieser als Hintergrund für den Kopf erscheint. Man hat vermutet, dass ein vom Verstorbenen in diesem Spiel errungener Sieg Anlass gegeben habe, ihn so darzustellen; vielleicht ist er dadurch aber auch nur als gymnastisch thätiger Jüngling bezeichnet. Die Formen sind sehr altertümlich, doch ist ein Streben nach Naturwahrheit und sogar individueller Aehnlichkeit unverkennbar. Die Modellirung des Kopfes erscheint älter, aber reicher und charakteristischer als beim Aristion (101) nur das ganz von vorne dargestellte Auge, welches noch durchaus regelmässig mandelförmig und ebenso hoch als die nur durch eine eingeritzte Linie abgesonderten Augenlider gebildet ist, fällt unangenehm auf. Das Haar ist plastisch nur durch quer laufende Einschnitte belebt, die Längseinteilung blieb der Farbe überlassen.

Thukydides (I 93) erzählt, dass die Themistokleische Mauer in grosser Hast, zum Teil aus ehemaligen Grabsteinen aufgeführt wurde. Unser Stück, das ja eben aus dieser Mauer stammt, belegt die Worte des Schriftstellers schlagend; seine Entstehung fällt sicher vor 478, und zwar nicht geringe Zeit vor-

her, da es zur Zeit des Baues schon eine unbeachtete, vielleicht zertrümmerte Stele war.

Abgeb. Abhandlungen der Berliner Akademie 1873 S. 153 (A. Kirchhoff und E. Curtius). *Ἐφημερὶς* N. F. II Taf. 72 S. 484. Murray, *A history of greek sculpture* I S. 198. Overbeck, Plastik[3] I S. 152. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 216. *Monuments grecs* I, 6 S. 7 (Rayet).

Ueber das Material vgl. Mitteilungen VI S. 179, über ein fälschlich zugerechnetes Fragment die folgende Nummer. — Sybel 2904.

100. Fragment einer gleichen Stele, mit dem vorigen zusammen gefunden.

Erhalten ist nur der Unterschenkel eines etwas ausschreitenden Mannes, von alter, etwas harter Arbeit. Die oft behauptete Zusammengehörigkeit mit 99 wird durch die Beobachtung widerlegt, dass die Dicke beider Stücke um ein Zentimeter verschieden ist.

Die Litteratur siehe bei der vorigen Nummer; vgl. Mitteilungen IV S. 10 (Lolling) 292 (Löschcke) 272, 1 (Körte). Die anfänglich vermutete Zusammengehörigkeit mit der Basis des Xenophantos (Kaibel, *Epigrammata graeca* 2) ist von Löschcke S. 300 als unmöglich dargethan worden.

101. (20.) Grabstein des Aristion, Marmorrelief, im Jahre 1838 zu Velanideza im östlichen Attika gefunden, jetzt in Athen.

Das feine Relief hat viele Spuren von Bemalung bewahrt, die auf dem Abguss möglichst nachgebildet sind* und noch jetzt in dieser Unvollständigkeit den Eindruck verstärken. Der Grund war rot bemalt, blau der Panzer und wieder rot die Verzierungen auf demselben. Die Achselklappe war auf der Schulter mit einem Stern und der auf der Brust liegende Teil mit einem Tierkopf verziert, den Panzer selbst umzog ein dreifaches, mit mäanderartigen Ornamenten verziertes Band, unter der Brust, über der Hüfte und in der Mitte der über den Leib herabhängenden, metallbeschlagenen Lederstreifen. Der Helmbusch wie auch die Bartspitze waren besonders angesetzt, man bemerkt noch die Spuren der Einfügung. Auch das Schamglied war, wie es scheint, besonders gearbeitet und angesetzt, da sich an der betreffenden Stelle Spuren der Anfügung erhalten haben. Die Beinschienen sind ganz den

---

* Die Nachbildung ist nicht ganz genau, so in dem Löwenkopf auf der Schulter, besonders aber fehlt das rote Band, welches am Original ganz rechts von dem oberen Rande des obersten Mäanders bis zur Mitte des hellen Feldes darunter sichtbar wird, und dessen Deutung noch nicht gelungen ist.

Formen des Körpers nachgebildet, der Panzer nicht. Er ist vielleicht von Leder zu denken, wie der Panzer der äginetischen Statuen oder, was wohl richtiger, als ein Metallpanzer der älteren Form, als man noch nicht die anatomischen Details von Brust und Rücken wiedergab, wie es auf spätern Monumenten und in allen erhaltenen griechischen und römischen Panzern der Fall ist. Jedenfalls sieht man aber doch an den Beinschienen, wie sich schon hier das griechische Prinzip Bahn bricht, die Bewaffnung, ähnlich wie die Gewandung, in einer den Formen der Natur genau entsprechenden Weise zu bilden. Die uns erhaltenen Beinschienen sind sämmtlich in dieser Weise gearbeitet.

Das Monument schmückte das Grab eines alten Atheners, dessen Name, Aristion, auf der Basis angegeben ist. Es giebt ein Bild des Verstorbenen, zwar noch steif figurirend, ohne Handlung und Ausdruck, aber doch in einer für ihn charakteristischen Weise. Wir sehen einen jener alten ehrenfesten Athener vor uns, von denen namentlich Aristophanes eine lebendige Vorstellung giebt, der ihre altfränkische Tracht verspottet, aber ihre sittliche Tüchtigkeit bewundert. Diese Statue ist die anschaulichste Erläuterung zu den Worten des Dichters und zugleich der Zustände damaliger Zeit.

Das Werk ist mit grösster Sorgfalt gearbeitet; hätten noch alle die zierlichen, durch Malerei angebenen Details am Panzer ihre frühere Frische, wir würden sogleich einen den feinsten altertümlichen Vasen und Skarabäen ähnlichen Stil erkennen. Denn diesem bis ins Kleinste treu und sorgfältig detaillirenden Kunststil, der dem Stil des Epos auf dem Gebiet der Poesie entspricht, gehört das Werk an. Im Nackten ist freilich nicht dieselbe Vollendung; man hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, dass die rechte Hand noch ohne alle Angabe des anatomischen Details gebildet ist. Die Art übrigens, wie der Arm herabhängt, ist, im Gegensatz zu den straff angespannten Armen der alten Apollostatuen, schon frei und natürlich, nur dass die Hand noch festgeschlossen ist.

Charakteristisch scheint auch für diesen Stil der enge Raum, in den die Figur 'hineinökonomisirt' ist, es ist an andern, ähnlichen Grabreliefs ebenso. Später bewegen sich die Figuren viel freier auf ihrem Raum.

In altertümlichen Schriftzügen sind unter der Figur die Worte angebracht: Werk des Aristokles. Dieser altattische Künstler gehört nach den Buchstaben, deren er sich bedient, zu schliessen, der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts

an. Wir dürfen darum Aristion nicht in dem Sinn einen Marathonskämpfer nennen, als ob er Zeitgenosse der medischen Kriege gewesen wäre, wie man früher geglaubt hat, sondern höchstens so etwa, dass man mit der Erinnerung an jene glänzendste That des alten Athen die Tüchtigkeit auch der vorhergegangenen Epoche kurz andeutet. In diesem Sinne kann Aristion auch uns als Vertreter jener Sieger von Marathon und ihrer ernsten selbstbewussten Art gelten.

Farbige Abbildungen finden sich bei Laborde, *Le Parthénon* Taf. 7 und im *Museo Español* II zu S. 179, über andere vgl. Kekulé 362. Sybel 3361. Die Zeitbestimmung gab Löschcke Mitteilungen IV S. 43 (wo nur der Fehler zu verbessern ist, auf dem Altar des jüngeren Peisistratos (N. 126) stünde die ganz aufrechte Form des *N*) vgl. auch Schütz, *Historia alphabeti attici* S. 32. Die Annahme Brunn's, *Bullettino* 1859 S. 195, dass die Inschrift der Basis *Ἀριστίωνος* mit der anderen zusammenhänge, so dass sie den Vatersnamen des Aristokles enthalte, scheint mir schon wegen des zwischen beiden Inschriften gelassenen Zwischenraumes, der nach anderen Analogien zu schliessen vielleicht mit dem Gemälde eines Wettrennens gefüllt war, und der offenbar mit Absicht grösser gemachten Buchstaben des zweiten Namens, unwahrscheinlich.

102. Grabrelief aus Parischem Marmor von Nausa, oben und unten verstümmelt, Athen.

Die Verstorbene ist nach rechts sitzend dargestellt. Sie trägt ein feinfaltiges, langärmeliges Untergewand und einen Mantel, den sie mit der erhobenen Linken vom Kopfe gelüpft haben wird. Die andere Hand ist erhoben, und scheint etwas zu fassen oder fassen zu wollen. Vor ihr steht ein kleiner gebildetes Mädchen in ähnlicher Kleidung; lange Locken fallen auf Schulter und Brust herab, die Linke fasst einen Zipfel des Mantels, die Rechte war erhoben. Der Künstler suchte den zierlichen Eindruck, den er schon durch die etwas gezierten Stellungen und Bewegungen anstrebte, noch durch eine bis ins Einzelne gehende saubere und genaue Durchführung zu erhöhen. Der Farbe allein blieb kaum mehr übrig, als die Schlitze und Knöpfchen der Aermel auszudrücken.

Abgeb. Schöne, Griechische Reliefs Taf. 29, 122 S. 60. *Bulletin hellénique* IV Taf. 6 S. 540 (Rayet). Vgl. Leipziger Berichte 1860 S. 196 (Bursian), über den Marmor Mitteilungen VI S. 179. Trendelenburg hat (*Bullettino* 1872 S. 98) noch Spuren dunkelroter Farbe in den Falten bemerkt. Rayet glaubt nach Analogie des Harpyienmonumentes unsern Stein für ein Votivrelief erklären zu müssen; da aber dessen Bedeutung damit schwerlich richtig getroffen ist und die Grösse wie das Schema nicht den älteren Votivreliefs entspricht, so wird man Schöne's Vergleich mit der sog. Leukothea Albani und der obigen Deutung den Vorzug geben müssen. — Heydemann 387. Sybel 17.

103. Sphinx, aus Spata in Attika, jetzt in Athen. An der Figur sind viele Farbreste erhalten, an den Federn rot und dunkelgrün, an den Haaren Braun, am Diadem waren vorne drei Rosetten gemalt, deren Vorzeichnung auch im Gipsabguss noch sichtbar wird.

Die Rückseite und die Oberseite sind wenig ausgearbeitet; die Figur war darauf berechnet, ziemlich hoch aufgestellt und nur von vorne sichtbar zu werden. Sie bildete höchst wahrscheinlich eben die Bekrönung eines Grabmals. Die Entstehung wird ins sechste Jahrhundert fallen.

Abgeb. Mitteilungen IV Taf. 5 S. 68 (Milchhöfer). Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 215. Ueber das Material siehe Mitteilungen VI S. 179. Sybel 37.

104. Köpfchen aus Parischem Marmor, 1876 beim Erechtheion gefunden.

Die Formen dieses recht altertümlichen Kopfes sind noch sehr hart, etwas eckig, aber deutlich und lebendig. Das wellige Haar musste durch Farbe deutlicher eingeteilt werden; Reste von rot haben sich daran noch gefunden. Das breite Diadem, von dem oben ein Teil erhalten ist, empfiehlt die Deutung auf eine Göttin, genaueres ist nicht zu sagen.

Abgeb. Mitteilungen IV Taf. 6, 1 S. 71 (Milchhöfer). — Sybel 5135.

105. Bärtiger Kopf, 1876 am Südabhang der Akropolis gefunden, Marmor.

Es ist ein etwas volles, lebendiges Gesicht von frischem Leben trotz der altertümlichen Arbeit. Haar und Bart sind noch ganz schematisch behandelt, im Haar liegt eine schmale Binde.

Sybel 4151.

106. Athenakopf aus Parischem Marmor, 1863 auf der Akropolis gefunden.

Wir besitzen in diesem, im Ganzen wohl erhaltenen Kopf, ein sehr charakteristisches Beispiel der alten attischen Marmorarbeit. Der erste Eindruck, den dieser Kopf auf Jeden machen wird, ist trotz aller archaischen Gebundenheit und Sonderbarkeit der einer frappanten Lebendigkeit.

Nicht wenig thun dazu die sehr grossen und besonders scharf umrissenen Augen, die ja auch zum Charakter der Göttin gut passen. Der Mund ist noch fest geschlossen, aber trotzdem von grosser Lebendigkeit, die besonders in der schwellenden Frische der Lippen sich zeigt. Ein sanftes

Lächeln scheint über dem Antlitz zu schweben; dies ist aber nicht durch Heraufziehen der Mundwinkel erstrebt, wie bei den meisten archaischen Werken, sondern durch feine Ausarbeitung und Vertiefung derselben. Dadurch wird das Grinsen, welches sonst so oft stört, glücklich vermieden. In dem ganzen Gesicht zeigt sich ein volles strotzendes Leben, das ebenso ferne ist von aller trockenen Härte wie von flüchtiger Aeusserlichkeit oder plumper Rohheit. Alle Formen sind voll, fleischig und gesund, aber alle sind organisch verstanden und nichts ist übertrieben. Darum wirkt auch das ganze frisch und lebendig und geradezu anziehend.

Abgeb. *Ἐφημερὶς* 1883 Taf. 4 S. 93 (Philios), besser bei Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* zu S. 214. Die Spuren blauer Farbe, welche man früher noch am Helme bemerkte (Arch. Ztg. 1864 S. 234*) sind jetzt verschwunden, — Sybel 5004.

107. Athenaköpfchen, Bruchstück eines Reliefs von Terrakotta, auf der Akropolis in Athen gefunden, jetzt im Besitz von Georgios Verettas in Lamia.

Der altertümliche Kopf im eng anliegenden Helm entspricht den Darstellungen der älteren attischen Münzen ziemlich genau. Die Wölbung des Reliefgrundes macht wahrscheinlich, dass dieser Kopf den Boden einer Schale schmückte.

108. (11.) Athena, Statuette von Bronce, von Ross 1836 im Bauschutt des Parthenon gefunden, jetzt in der Sammlung Oppermann zu Paris.

Die Göttin ist in Angriffsstellung, sie hatte in der Linken den Schild, dessen Handhabe zurückgeblieben, in der Rechten die Lanze; oben auf dem Helm befindet sich ein Loch zum Einsetzen eines Helmbusches. In der Tracht entspricht sie der Göttin des äginetischen Giebels und der Dresdener Pallas, letzterer auch in der Stellung. Vermutlich war die Figur ein Weihgeschenk.

Dass das kleine Werk, welches sich übrigens nicht durch besonders feine Ausführung auszeichnet, älter ist als der Parthenon, geht aus Fundort und Stil hervor; eine nähere Zeitbestimmung ist schwerlich möglich.

Abgeb. Ross Arch. Aufsätze I Taf. 7 S. 106, wo aber der Irrtum hinsichtlich der Kopfbedeckung zu berichtigen ist. Overbeck, Plastik^3 I S. 188, 5. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 141. Vgl. Arch. Ztg. 1868 S. 13. Eine ganz übereinstimmende Bronce ist auf Aegina gefunden, vgl. *Bullettino* 1864 S. 78 (Brunn).

109. Der sogenannte Kalbträger, Statue aus bläulichem Parischem Marmor von Nausa, seit 1864 nach und nach in einzelnen Stücken auf der Akropolis von Athen gefunden.

Dargestellt ist ein bärtiger Mann in steifer, fast symmetrischer Haltung, der auf den Schultern ein Kalb trägt. Seine Kleidung besteht aus einer Chlamys, deren beide Zipfel vorne gleichmässig lang herabfallen, und die den Rücken bis auf die Mitte der Schenkel bedeckt. Das Gewand liegt ganz eng am Körper, nur am Ellenbogen ist es etwas gelöst, im übrigen ist es nur an den Säumen zu verfolgen. Farbe half hier natürlich nach. Auch das Haar über der einfachen Binde und der Bart war durch Farbe belebt, und Spuren von Bemalung waren auch noch bei der Auffindung zu sehn; die Augensterne waren besonders eingesetzt.

Der Eindruck des Werkes ist bei aller Steifheit ein frappant lebendiger; besonders im Gesicht scheint sich, vielleicht in Folge der besonderen Technik die bei den Augen angewandt ist, mehr Leben zu zeigen, als man sonst auf dieser Kunststufe erwartet. In dem Körper, besonders den muskulösen Armen, zeigt sich Naturbeobachtung, während wir einen besonderen Unterschied der Geschicklichkeit bei der Darstellung des Tieres und Menschen nicht finden können.

Eine Deutung des Werkes zu geben ist schwer. In ähnlicher Haltung hatte Kalamis seinen Hermes mit dem Widder gebildet, aber diese Art ein Tier zu tragen ist etwas allgemein und wie es scheint besonders beim Opfer gebräuchliches. Wir wissen von der Bildsäule eines gewissen Biton, der ähnlich mit einem Opferstier dargestellt war, und so wird auch diese Statue weniger die eines Gottes sein als die monumentale Abbildung eines Opfers, wie ja ein ähnlicher Gedanke vielen Weihgeschenken zu Grunde liegt. Ebenso wird man die vielen kleinen Broncefiguren zu erklären haben, welche Jünglinge mit Lämmern zeigen.

Die zuerst gefundenen Stücke sind Arch. Ztg. 1864 Taf. 187 S. 169 (Conze) abgebildet, die ganze Statue ungenügend bei Overbeck, Plastik[3] I S. 148. Murray, *A history of greek sculpture* I S. 188.

Ueber das Material vgl. Mitteilungen VI S. 179. Die Statue des Biton wird von Pausanias II 19, 5 erwähnt; sie beweist zugleich, wie unbegründet die ohnehin schwer begreiflichen Zweifel Stephani's (*Compte-rendu* 1869 S. 97. 1877 S. 30) waren, ob hier wirklich ein Kalb zu erkennen sei. Auf dem Wirbel zeigt die Statue ein Loch mit Resten von Bleiverguss: hier wird wol die Stütze für eins jener schirmartigen Schutzdächer befestigt gewesen sein, über welche Aristophanes in den Vögeln V. 1114 witzelt. — Sybel 5005.

110. Bruchstück von gleichem Marmor wie die vorige Nummer und gleichzeitig damit gefunden. Eine irgendwie annehmbare Erklärung ist nicht zu geben.

Sybel 5006.

111. (13.) Kolossale Eule aus Marmor, auf der Akropolis von Athen in der Nähe von altertümlichen Säulen gefunden, auf deren einer sie ursprünglich gestanden haben wird; in Athen befindlich.

Es war etwas sehr Gewöhnliches, als Weihgeschenk an die Götter die ihnen lieben Tiere in der verschiedensten Grösse und Materie zu schenken; auch diese Eule ist ein solches Geschenk an die Pallas, das auf einer Säule beim Heiligtume der Göttin aufgestellt war. Der Stil und die Inschriften der beiden Säulen, deren eine die Eule getragen haben wird, sind noch sehr altertümlich. Das Detail der Figur, das nur mit schwachen Zügen bezeichnet ist, war ursprünglich gewiss durch Farbe wirksamer hervorgehoben.

Abgeb. Ross, Arch. Aufsätze I Taf. 14, 3 S. 201 (= *Annali* 1841 Taf. C S. 25). Le Bas, Taf. 62, 3. — Sybel 5363.

112—114. (15—17.) Drei Torsen kleiner weiblicher Figuren aus Marmor, in Athen befindlich.

Eine sichere Erklärung dieser Fragmente zu geben, ist noch nicht gelungen, es ist auch zweifelhaft, ob für sie und die zahlreichen ähnlichen eine und dieselbe gelten würde, oder ob wir nicht hier eine ganz ähnliche Erscheinung vor uns haben, wie bei den sogenannten Apollogestalten (N. 14). Diese schlanken, eng bekleideten, ruhig stehenden Frauengestalten wurden sicher in den verschiedensten Bedeutungen aufgestellt, als Bildnisse Sterblicher wie als Statuen von Göttern, und wir werden deshalb nur in den seltensten Fällen die einstige Bedeutung noch erkennen können. Doch sind diese Statuen kunsthistorisch nicht ohne Interesse. Wir sehen schon hier das Bestreben, die Verschiedenheit von Ober- und Untergewand auszudrücken und dadurch die ganze Gestalt zu beleben. Das Untergewand ist wol als das feinere gedacht, und deshalb durch viele wellenartige Fältchen belebt. Dass dadurch nicht ein anderer Stoff bezeichnet werden soll — man denkt meist bei dieser Art der Faltengebung an wollene Gewänder — zeigt 112. Hier ist das Gewand nicht nur über den Gürtel in reichem Bausch heruntergezogen, sondern auch oben am Halse in der Art doppelt genommen, dass der äusserste Saum

nach vorne bis auf die halbe Brust etwa herabfällt, der obere Rand also nicht von einem Saume gebildet wird. Und obwol also offenbar der Stoff des übrigen Untergewandes und dieses Ueberschlags derselbe ist, ist doch das erstere mit den wellenartigen Fältchen, der letztere in der einfacheren Art gebildet. Charakteristisch ist auch die Art, wie das Obergewand an den beiden, ziemlich übereinstimmenden Torsen (112. 113) getragen wird. Es ist nämlich wie ein modernes Umschlagetuch umgenommen, so dass die beiden Zipfel über Schulter und Arme vollkommen symmetrisch herabhängen. Diese Tracht ist im alten Stil ungemein häufig und entspricht dem strengen Parallelismus dieses Stils, in der späteren Zeit wurde sie aufgegeben. Bei dem dritten Torso (114) ist die Tracht schon mehr der späteren ähnlich, indem der Mantel über den linken Arm geworfen ist.

Das Bruchstück 112 ist bei Le Bas Taf. 2, 2. Heller, Ausgrabungen auf der Akropolis N. 4, b abgebildet; vgl. Schöll, Arch. Mitteilungen aus Griechenland S. 24, 5. Sybel 5007. — Zu 113 vgl. Schöll S. 25, 8. Sybel 5048. — 114 ist bei Le Bas Taf. 3, 2 abgebildet; vgl. Schöll 25, 9. Sybel 5049. Zu Deutung und Stil vgl. Arch. Ztg. 1881 S. 55. Mitteilungen V S. 213, 1 (Milchhöfer). VI S. 183 (Furtwängler).

115. Weiblicher Torso aus Marmor, in Athen.

Im ganzen ist dies Bruchstück den eben beschriebenen ähnlich, doch zeigt sich hier besonders deutlich das Bestreben, trotz des Gewandes die Formen des Körpers klar auszudrücken. Die unbehülflichere alte Kunst schwankt bei der Darstellung bekleideter Gestalten zwischen zwei Extremen: bald vernachlässigt sie die Formen des Körpers, bald die des Gewandes. Hier ist das letztere der Fall. Das Gewand umschliesst den Körper ganz dicht, und die Falten sind mehr auf denselben gezeichnet, als dass sie sich von ihm ablösten. In älteren Beispielen, wie 116, sind die Falten sogar noch als vertiefte Linien in den Körper, den sie bedecken sollen, eingegraben. Dagegen ist unser Stück schon ein Fortschritt zu grösserer Naturwahrheit. Die Tracht ist der gewöhnliche Chiton mit Ueberschlag. Die Gestalt scheint das Gewand unten mit einer Hand gefasst zu haben, darauf weisen die erhaltenen Faltenzüge und die Bruchstelle vorne.

Sybel 5009. Vgl. Mitteilungen VI S. 183 (Furtwängler).

116. Bruchstück von einer Statue aus Parischem Marmor von Nausa, 1865 auf der Akropolis gefunden.

Von der langbekleideten sitzenden Gestalt ist nur das

linke Bein erhalten sowie ein Teil des Stuhles. Das Kissen und die Fläche zwischen den Beinen des Stuhles ist noch jetzt rot gefärbt, die Säume des Gewandes sind blau, unten findet sich ausserdem ein breiter roter Streifen, am Gewand selbst findet sich keine Farbe.

Es ist interessant zu sehn, wie bei diesem Bruchstück eigentlich nur der Körper zur Darstellung gebracht ist; das Gewand ist nur durch einige als vertiefte Linien eingerissene Faltenzüge angedeutet, eine Art der Arbeit, wie sie im Gegensatz zu den vom Orient beeinflussten, weitgewandeten Gestalten (wie besonders 87. 88) die den Körper kaum ausdrücken, eine ganze Klasse archaischer Bildwerke zeigen, bei welchen man deshalb an ägyptischen Einfluss denken darf.

Abgeb. Mitteilungen VI Taf. 6, 1 S. 178 (Furtwängler). Sybel 5030.

117. Votivrelief an Athena, auf der Akropolis gefunden.

Die Göttin noch in der vor Pheidias für sie üblichen Tracht, weitem weichem Chiton und Mantel steht da, indem sie die Linke auf die Lanze stützt, die Rechte dem vor ihr sitzenden Manne bietet. Dieser, viel kleiner gebildet als Athena, sitzt etwas steif und unhehülflich auf dem grossen Sessel; seine Füsse ruhen auf einem Schemel, vor ihm steht ein kleiner dreibeiniger Tisch. Wir irren wol nicht, wenn wir den Ausdruck von Unbehülflichkeit bei dem Manne für beabsichtigt halten, und in ihm demgemäss einen Kranken sehn, dem Athena die Hand reicht, wie um ihn aufzurichten. Dadurch allein erklärt sich dann auch das Sitzen des Mannes, das sonst auf einem Votivrelief höchst unpassend wäre.

Abgeb. Schöne, Griechische Reliefs Taf. 19, 83 S. 45, jedoch noch ohne das später hinzugefundene Bruchstück mit dem Manne. An diesem ist auffallender Weise der Körper rot bemalt. Vgl. Furtwängler, Mitteilungen III S. 184, 2. V S. 24, 3. VI S. 178, 1, dessen Deutung auf Demos, welcher Athena Geld zurückerstatte, schon des Grössenunterschiedes wegen unmöglich ist. Eine gewisse Analogie bietet das Weihgeschenk des Eudamidas (Michaelis, *Ancient marbles* S. 629, 29. Longpérier, *Oeuvres* II Taf. 2). — Sybel 5013.

118. (79.) Die drei Chariten, Marmorrelief, 1769 in der Nähe des Lateran gefunden und im Vatikan befindlich. Ergänzt ist blos die linke untere Ecke der Platte, die Nase und der rechte Unterarm der Figur rechts und kleine Teile an den Füssen der beiden andern.

Dass die Chariten vorgestellt seien, kann nicht wol bezweifelt werden; drei tanzende, schwesterlich verbundene, attributlose Frauen sind schwerlich anders aufzufassen, wir

finden sie auch an der Borghesischen Basis in dieser Form. Nach älterer Weise sind sie vollständig bekleidet.

Sehr graziös ist eigentlich ihre Erscheinung nicht zu nennen; die Gestalten sind etwas gedrungen und schwerfällig, und die Bewegungen zwar nicht unnatürlich aber fast zu gehalten. Besonderen Wert hat der Künstler dieses Reliefs darauf gelegt, seine Figuren in allen möglichen Beziehungen, in der Stellung des Körpers und Kopfes, in der Gewandung und in der Haartracht von einander zu unterscheiden. Auffällig ist das Gewandmotiv der ersten Gestalt: der Mantel nämlich, den die Frau mit der Rechten fasst, hängt nur mit einem Zipfel auf der linken Schulter, in einer Lage, die unmöglich dauernd gedacht werden kann. Es läge nahe, hier das Missverständniss eines Kopisten anzunehmen.

Denn öfters kopirt worden ist diese Darstellung im Altertum, das beweisen Bruchstücke mehrerer ganz übereinstimmender Reliefs in Athen. Es ist demgemäss wahrscheinlich, dass die ganze Komposition attischen Ursprunges ist.

Abgeb. Cavaceppi, *Raccolta* III Taf. 13. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* IV Taf. 43. Arch. Ztg. 1869 Taf. 22, 1 S. 55 (Benndorf); vgl. 1867 S. 11 (Michaelis). 1870 S. 83 (Blümner). Mitteilungen III S. 181 (Furtwängler). V S. 211 (Milchhöfer) und die von Benndorf angeführten Schriften. Seine Zurückführung des Reliefs auf die im späteren Altertum als Werk des Sokrates angesehenen Chariten auf der Akropolis, ist nicht sicher; dass diese allerdings ein Relief gewesen, steht durch die Beobachtungen Bohn's (Die Propyläen S. 25, 1) fest. Doch war jenes Werk etwa um die Hälfte grösser als unser Relief, so dass dieses und seine Repliken nur kleinere, als Anatheme gearbeitete Kopien sein könnten.

119. Kämpfer, Bruchstück eines Reliefs aus Pentelischem Marmor, an einem Hause der Hermesstrasse zu Athen eingemauert.

Es ist nur ein Stück vom oberen Rande des Reliefs mit Kopf, Schulter und rechtem Arm eines bärtigen Kriegers erhalten, welcher eben im Begriff ist, den Speer zu schleudern. Die eigentümliche Haltung der Hand erklärt sich aus der Gewohnheit, in der Mitte des Wurfspeeres eine Schleife anzubringen, in welche man beim Schleudern griff, um die Sicherheit des Wurfes zu verstärken.

Abgeb. *Annali* 1875 Taf. P, S. 296 (W. Klein); vgl. Mitteilungen V S. 170, 1 (Milchhöfer). Ueber die erwähnte Schleife am Wurfspeer, *ἀγκύλη*, vgl. *Gazette archéologique* I S. 131, 2. Daremberg und Saglio, *Dictionnaire des antiquités* I S. 226.

120. Die Geburt des Erichthonios, Thonrelief aus einem attischen Grabe, jetzt in Berlin.

Wie auf den anderen Monumenten, welche diese Scene darstellen, sehn wir Gaia aus dem Boden hervorragen. Der Umstand, dass hier ausser dem Kopf nur die Arme sichtbar werden, erweckt nicht nur die Vorstellung einer riesigen Grösse, welche für die Göttin Erde trefflich passt, sondern scheint auch anzudeuten, dass sie hier ganz mit ihrem Elemente eins gedacht ist, mehr noch als auf den späteren Darstellungen, welche sie etwas davon zu lösen scheinen. Athena, mit Helm, aber ohne die furchtbare Aegis, beugt sich zu ihr nieder, um den Knaben Erichthonios in Empfang zu nehmen, der freundlich beide Hände nach seiner neuen Pflegerin ausstreckt. Als Zuschauer ist Kekrops anwesend; er ist, wie die Sage ihn schilderte, unterwärts als Schlange gebildet. In der Linken trägt er einen Zweig, die Rechte ist wie staunend erhoben.

Der Stil des Reliefs weist die Entstehung desselben in die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts.

Abgeb. Arch. Ztg. 1872 Taf. 63 S. 51. 111 (E. Curtius); vgl. *Annali* 1877 S. 425 (Flasch).

121—124. (24. 25.) Harmodios und Aristogeiton, Marmorstatuen aus Farnesischem Besitze 1790 nach Neapel gekommen. Schon vor ihrer Versetzung dorthin waren sie ergänzt, und zwar an der einen Figur, die das Gewand über dem Arme hat (121), beide Arme; die Ergänzung ist aber im wesentlichen richtig, nur wird er in der Linken eine Schwertscheide, in der Rechten das Schwert aus Bronce gehalten haben. Der Kopf ist nur im Gipsabguss aufgesetzt, es ist der unter 231 beschriebene des sogenannten Pherekydes*; bärtig war der Kopf im Original sicher. An der Statue in Neapel ist zur Ergänzung ein antiker aber nicht zugehöriger Kopf verwendet, der hier unter 123 besonders aufgestellt ist; er gehört einem ganz anderen Stil an und ist den Köpfen des Meleager ähnlich.** Auch die zweite Figur (122) hat neue Arme, doch ist die Ergänzung auch hier in der Hauptsache richtig; nur muss man sich den Schwertgriff in der Linken wegdenken und die Rechte mit einem längeren Schwerte bewaffnen. Ausserdem

* Natürlich soll nicht etwa behauptet werden, dass dies eine Kopie des echten Kopfes sei, es ist nur ein Kopf derselben Periode.

** Unter 124 ist der Kopf von 122 noch einmal besonders aufgestellt, um eine genauere Betrachtung zu ermöglichen. Ein Vergleich der beiden Köpfe 123 und 124 wird jedem ohne weiteres zeigen, dass hier ein Abstand von Jahrhunderten anzunehmen ist.

ist das rechte Bein von der Hüfte abwärts, das linke unterhalb des Knies neu. Am Original bemerkt man quer über die Brust laufend einen helleren Streifen, gewiss von dem in Bronce hinzugefügten Schwertband herrührend.

Dass diese beiden Figuren zusammen eine Gruppe bildeten, geht schon aus der Uebereinstimmung des Stils hervor; eine weitere Bestätigung dafür und zugleich Aufschluss über die Art der Gruppirung, die Namen der Figuren und ihres Verfertigers liefern ein Relief aus Athen und einige Münzen, Bleimarken und Vasenbilder derselben Stadt in Verbindung mit Nachrichten alter Schriftsteller. Es sind Kopien einer Erzgruppe, welche man nach der Vertreibung der Pisistratiden den Mördern des Hipparch, Harmodios und Aristogeiton, in denen man die Begründer der Freiheit verehrte, errichtete. Diese Erzgruppe, das Werk des Antenor, wurde von Xerxes als Siegesbeute nach Persien geschleppt. Die Athener liessen sie sofort durch eine neue ersetzen, die Kritios und Nesiotes verfertigten; später kam durch einen der Diadochen auch die alte Gruppe wieder nach Athen zurück, und wurde neben der jüngeren aufgestellt. Welche dieser beiden Gruppen der unseren zum Vorbild gedient hat, ist noch nicht mit Sicherheit zu behaupten.

Auch über die genauere Gruppirung sind wir noch im Unklaren. Man hat angenommen, der jugendliche Harmodios sei als der Leidenschaftlichere etwas weiter vorgedrungen und der ältere, besonnenere Aristogeiton gehe ihm schützend zur Seite, oder ganz im Gegensatz dazu, grade dieser müsse etwas vorgeschoben werden, während das Zurückbleiben des Harmodios sich aus dem gewaltigen Ausholen zum Streiche erkläre, und nur so sich eine einheitliche Gruppe ergebe. Dieser letztere Punkt hat deshalb wenig Beweiskraft, weil wir nicht wissen ob überhaupt in jener Zeit schon ein Streben nach geschlossener Gruppirung vorhanden war, und wenn es das war, wie weit man darin Erfolg hatte. Das einfachste ist wol eine Aufstellung beider Gestalten nebeneinander, so dass sie gleichmässig den Gegner anzufallen scheinen, wie sie auch hier befolgt ist. Enger werden die beiden, an sich ganz selbständigen, Gestalten verbunden durch eine gewisse Symmetrie der Haltung. Die Anordnung der Glieder ist nach dem Prinzip des Gegensatzes durchgeführt, die linken Glieder des Einen entsprechen den rechten des Andern, wodurch sich die Figuren zu einer gewissen Einheit zusammenschliessen. Der frühere Stil kennt die Bedeutung des Gegensatzes weder in

der Einzelfigur noch in der Gruppe; er liebt die Wiederholung der Stellungen, wodurch die Figuren auseinander fallen.

Die Gruppe gehört zu den frühsten Ehrenstatuen, die in Griechenland errichtet wurden. Schon damals also befolgte man den Grundsatz, historische Figuren nicht im Kostüm der Wirklichkeit, sondern in einer ihrem Charakter entsprechenden Weise darzustellen, so dass man also denjenigen, der sich durch kühne ritterliche Thaten ausgezeichnet hatte, in heroischer Nacktheit bildete. Es ist einer der tiefsten Grundzüge der griechischen Plastik, namentlich in der Zeit ihrer Blüte, das Historische, Individuelle ins Allgemeine und Ideale zu übertragen.

Die Gruppe ist bis jetzt nur ungenügend abgebildet *Museo Borbonico* VIII Taf. 7. 8. Clarac V Taf. 869, 2202. 870, 2203 A, der Kopf des Harmodios *Annali* 1874 Taf. G. Die Deutung der Statuen hat Friederichs Arch. Ztg. 1859 S. 65 gegeben, wo auch frühere Litteratur angeführt ist — nur Winckelmann, Kunstgeschichte IX 2 § 31 wäre nachzutragen. Diese Deutung hat allgemeine Anerkennung gefunden, nur hatte sich früher mit ganz ungenügenden Gründen Bursian (Ersch und Gruber's Allgemeine Encyclopädie, Erste Sektion LXXXII S. 419) dagegen erklärt und letzter Zeit hat E. Curtius (Hermes XV S. 147) nachzuweisen versucht, die Statuen der Tyrannenmörder als Kultstatuen müssten situationslos gewesen sein, und wir besässen in den Neapler Figuren Nachbildungen des Miltiades und Kallimachos aus der grossen von Panainos gemalten Schlacht von Marathon (Pausanias I 15). Dagegen ist zu bemerken, dass wir nichts davon wissen, man habe die Tyrannenmörder als Kultstatuen aufgestellt; denn dass sie später Verehrung erhielten, beweist dies nicht. Dann sind hier sicher keine Kämpfer aus einer Schlacht dargestellt, denn es fehlt jede wirkliche Bewaffnung; auch wäre höchst auffällig, dass bei keiner der sonstigen Nachahmungen der im Gemälde neben Miltiades und Kallimachos besonders hervortretende Echetlos nachgebildet worden wäre. Und wie sollen wir uns erklären, dass die Statuen in einem Stil gearbeitet sind, der doch kaum mehr mit Panainos gleichzeitig geübt worden sein kann? Selbst eine Uebertragung aus dem Stil des Gemäldes in den gleichzeitigen Stil der Plastik würde doch für spätere Geschlechter kaum möglich gewesen sein, ganz abgesehn davon, dass kein Beispiel eines in Statuen kopirten Bildes bekannt ist. Vgl. auch Hermes XV S. 475 (E. Petersen). Ueber eine zweite Nachbildung, die Benndorf in einer Gruppe in Florenz zu erkennen glaubte, siehe *Annali* 1867 S. 304. Arch. Ztg. 1869 S. 106. Dütschke II 77. Arch. Ztg. 1874 S. 163. Vgl. Welcker A. D. II S. 213. Zeitschrift für die Altertumswissenschaft III 1845 S. 972 (Bergk). Verhandlungen der siebenundzwanzigsten Versammlung deutscher Philologen in Kiel S. 37. Overbeck, Plastik[3] I S. 120. Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Oesterreich III S. 76 (E. Petersen).

125. Inschrift auf dem Fragment einer Basis, aus Hymettischem Marmor, 1836 in der Gegend des Hadriansthores zu Athen gefunden. *Ἐνιάλου θυγατρ[ὸς Σπουδίδου] Κεραμ(έ)ως στήλη.*

CIA. I 467, wo die frühere Litteratur. Die Ergänzung beruht auf

der Abschrift von Pittakis, die vor der Zerstörung der linken Seite genommen war.

126. Bekrönung eines Altares, den nach Thukydides VI 54 Peisistratos, der gleichnamige Enkel des Tyrannen, im Pythion zu Athen errichtete. Die Buchstaben der Inschrift *Μνῆμα τόδ' ἧς ἀρχῆς Πεισίστρατος 'Ιππίου ὑιὸς Θῆκεν 'Απόλλωνος Πυθίου ἐν τεμένει* sind in ungewöhnlicher Schärfe erhalten; wenn also Thukydides, der die Inschrift ganz ebenso überliefert, von ihren undeutlichen Buchstaben spricht, so kann sich das nur darauf beziehen, dass die Farbe, mit welcher die Vertiefungen ausgefüllt gewesen, damals verschwunden war. Die Errichtung des Altares fällt zwischen 525 und 510 v. Ch.

Vgl. CIA. IV 373e. Kaibel, *Epigrammata graeca* S. XVI, 743a. Sybel 3298 und die dort angeführte Litteratur.

6. Die lykische Kunst.

127—130. (27—30.) Sogenanntes Harpyienmonument. Der Engländer Charles Fellows entdeckte im Jahre 1838 auf einer Reise in Lykien, und zwar auf der Akropolis von Xanthos, der Hauptstadt dieses Landes, das Grabmal, welchem diese Platten angehören. Es besteht aus einem viereckigen Turm von Kalkstein, der flach gedeckt und unter dem Dach mit einem Friese von Marmorreliefs geschmückt ist, deren Abguss eben diese Tafeln sind. Der Fries befand sich in einer Höhe von etwa sieben Meter über dem Boden; der blaugefärbte Grund aber und andere farbige Zuthat liess die flachen Figuren auch in ihren Details deutlich hervortreten. Er umschloss die Grabkammer; in Lykien nämlich findet sich die Sitte, den Gestorbenen nicht in der Tiefe der Erde, sondern hoch in der Spitze eines turmartigen Baues zu bestatten, ganz in der Weise, wie vom Grabmal des Kyros berichtet wird. Der Eingang in die Grabkammer liegt auf der Westseite, unter dem Bilde der säugenden Kuh, und ist so eng, dass ihn zu benutzen recht mühselig gewesen sein muss*. Auch in der Beschreibung des Kyrosgrabes wird der enge Eingang als besonders merkwürdig hervorgehoben. Die Re-

* Man hat die Enge durch die Annahme zu erklären geglaubt, die Oeffnung sei nur auf das Hineinschieben eines Aschenbehälters berechnet gewesen. Das ist nicht wahrscheinlich, da dann die Grösse der Grabkammer unbegreiflich bleibt.

liefs sind einige Jahre nach ihrer Entdeckung ins Brittische Museum transportirt.

Die Erklärung der Reliefs muss sich darauf beschränken, die Handlung und den Sinn des Ganzen anzugeben, im Einzelnen bleibt manches dunkel.

Auf allen vier Tafeln empfangen thronende Gestalten, die als Heroen gedachten und dargestellten Verstorbenen, Verehrung und Opfergaben von ihren Verwandten. Die Opfernden auf der Eingangsseite sind drei Frauen, von denen die erste, ohne etwas zu tragen, nur mit graziöser Geberde ihre Gewänder fasst, während die beiden andern eine Blüte, eine Granatfrucht und ein Ei bringen. Gewiss stehen diese Gaben in besonderem Bezug zum Totenkult, da die Verstorbene selbst dieselbe Frucht und Blüte in ihren Händen hält. Ihre Figur macht auch jetzt noch einen anmutigen Eindruck, der ursprünglich als die feine Malerei noch vorhanden war, noch grösser gewesen sein muss. An der Seite des Sessels sind die früher farbigen Ornamente, geschützt durch die Farbe, erhaben stehen geblieben, während der umgebende Grund vom Wetter niedergeätzt ist. Ob der Widder- und Schwanenkopf, in welchen die Seiten- und Rücklehnen des Sessels auslaufen, eine symbolische Beziehung haben, oder nicht vielmehr nur allgemein ornamentaler Art sind, ist schwer zu entscheiden. Dasselbe gilt von den Ornamenten der übrigen Tronsessel.

Gegenüber, hinter der Grabesthür, sitzt auf einem mit einer Sphinx verzierten Sessel eine im Ganzen ähnliche weibliche Gestalt von etwas mehr matronalem Charakter. Sie hält in der Rechten die für das Empfangen der Spende bestimmte Schale, das gewöhnliche Attribut der im Kult verehrten Götter und Heroen; auch in der Linken hielt sie etwas, doch ist der Gegenstand nicht mehr zu bestimmen. Dass die opfernden Frauen sich nicht zu ihr wenden, ist einzig durch den Zwang der Komposition veranlasst. Denn auf den drei übrigen Seiten zerfällt die Komposition in eine Mittelgruppe mit zwei Seitenflügeln; sollte nun auch die Eingangsseite symmetrisch gebildet werden, wie sie ja auch architektonisch den andern Seiten entspricht, zugleich aber die beiden tronenden Frauen dargestellt werden, so konnte der Künstler nur in der Weise verfahren, wie es geschehen ist. Die Thür durfte nicht in die Mitte gelegt werden, weil sonst die Komposition in zwei Teile zerfallen und unsymmetrisch geworden wäre, sie konnte nur zur Mittelgruppe gezogen werden und musste folglich eine der Frauen isoliren. Dass aber auch

diese an der Verehrung Teil hat, zeigt deutlich genug die Opferschale in ihrer Hand.

Den Heroinen opfern Frauen, den Heroen an den übrigen Seiten Männer. Und zwar tritt auf der zunächst anschliessenden Platte einem unbärtigen Heros, der im Arm ein Scepter und in den Händen Granatäpfel hält, ein Jüngling entgegen, der in der Linken als Opfergabe eine Taube bringt, während die Rechte die Geberde der Anbetung macht.

Auf der folgenden, breiteren, der Eingangsseite gegenüberliegenden Platte ist ein bärtiger Heros mit Scepter und Blüte dargestellt, der nach der reicheren und vornehmeren Gestalt seines Stuhles zu schliessen, eine höhere Bedeutung in Anspruch nimmt, als die einfacher aussehenden Verstorbenen zu seiner Rechten und Linken. Der Sessel war an der Seite mit feinen, durch Malerei ausgedrückten Ornamenten verziert, und eine fischschwänzige Figur stützt die Lehne. Ein Knabe bringt einen Hahn und Apfel dar, und hinter diesem geht ein Jüngling, der auch eine, freilich nicht mehr erkennbare, Gabe in der Rechten hält, gemütlicher Weise von seinem Hund begleitet. Von der anderen Seite kommen auch zwei Männer heran mit denselben Gaben, die wir schon an der Eingangsseite bemerkten, Ei, Granatapfel und Blüte.

Auf der letzten Seite übergibt ein jugendlicher Krieger dem Heros seinen Helm, an dessen Busch Spuren von roter Farbe entdeckt wurden — eine Scene, die den andern ihrer Bedeutung nach parallel zu stehen scheint. Es ist die Darbringung einer dem Krieger natürlichen Gabe; aus der griechischen Poesie und Kunst sind mehrere Beispiele bekannt, wo ein Krieger die eigenen oder vom Feind erbeuteten Waffen einem Gotte darbringt. Das Tier unter dem Sessel des Mannes ist ein Bär, unzweifelhaft ein Symbol durch welches der Verstorbene als Heros genauer bezeichnet wurde.

Auf den Flügeln der beiden Schmalseiten sind in symmetrischer Weise eigentümliche Figuren mit kleinen Gestalten auf dem Arm angebracht, in welchen man die Harpyien mit den geraubten Töchtern des Pandareos zu erkennen glaubte, eine Erklärung die irrig ist, aber trotzdem in dem nun einmal eingebürgerten Namen des Harpyienmonumentes fortlebt und fortleben wird. Es sind Frauen, nach unten in einen Vogelleib auslaufend und in diagonaler Richtung, wie im Fluge, dargestellt, wodurch zugleich eine angenehme Abwechselung mit den senkrechten Linien der übrigen Figuren hervorgebracht wird. In ihrer Bildung entsprechen sie ganz den Gestalten

der Sirenen, nur dass die Flügel etwas unorganisch von den Armen, nicht von den Schultern, ausgehen. Indess sind Sirenen hier schwerlich gemeint, weil es nicht in ihrem Wesen liegt, ihre Beute im Fluge davonzuführen; aber ebensowenig dürfen wir die Bezeichnung Harpyien für gesichert ansehn, denn diese sind von der Kunst stets als geflügelte Frauen, nicht als solche Mischwesen gebildet. Auf eine bestimmte Benennung müssen wir verzichten, zumal uns die mythischen Vorstellungen der Lykier doch zu unbekannt sind. Der Sinn der Gestalten dagegen ist klar, es sind Todesgöttinnen, und die kleinen Figuren in ihren Armen die Menschen, welche sie aus dem Leben hinweg raffen. Dass die Menschen hier so klein gebildet sind, ist wol Ungeschick der Kunst; in gleicher Grösse mit den übrigen wären diese allerdings nicht darstellbar gewesen.

Ein Zusammenhang der Handlung zwischen diesen Figuren und der Mittelgruppe der beiden Platten existirt nicht; den geistigen Zusammenhang aber, der sie mit der übrigen Darstellung verknüpft, scheint die kleine unter einer derselben knieende Figur anzudeuten, die wir bis jetzt noch übergangen haben. Sie stört in auffallender Weise die Symmetrie, umsomehr ist vorauszusetzen, dass sie nicht bedeutungslos ist. Ihre Stellung ist die einer tief Trauernden, die Hände an die Wangen gelegt, blickt sie der forteilenden Todesgöttin nach; wir vermuten, es ist die trauernde Stifterin des Monuments, das von ihr zu Ehren verstorbener Angehöriger errichtet wurde. Dass sie sich in bescheidener Kleinheit hat darstellen lassen, ist natürlich: ähnlich wie auf griechischen Votivreliefs und in der neuern Kunst die Donatoren so oft ganz klein dargestellt werden. Den Gedanken des Ganzen würden wir nun in dieser Weise ausdrücken: Die geflügelten Gestalten vergegenwärtigen das Geschick, das der Trauernden die Ihrigen entführte, in den Opferscenen dagegen sehn wir das göttergleiche Leben dargestellt, welches die Verstorbenen, als Heroen führen, und zugleich die fromme Verehrung, welche ihnen von den Nachkommen zu Teil wird, so dass auch dies Denkmal zum Schluss uns die Liebe vor Augen führt, welche die Familie einst verbunden hielt.

Hinsichtlich des Stiles zunächst einige Einzelheiten. Man hat mit Recht die lebensvolle Darstellung der Tiere, der Taube und des Hahns hervorgehoben, während die menschliche Gestalt noch verhältnissmässig starr ist. Dieser Gegensatz ist auch sonst in der altgriechischen und ähnlich in der Kunst vorgriechischer Völker nachweisbar und erklärt sich wol daher,

dass man das Tier gleich von Anfang an frei nach dem lebendigen Eindruck der Natur bilden konnte, während in der Bildung der Menschengestalt die Naturwahrheit nicht sogleich als Ziel erstrebt wurde. Bei dieser kam es vielmehr zunächst darauf an, gewisse Ideen auszudrücken, deren Darstellung nach der Gefühlsweise der damaligen Zeit noch wichtiger schien, als Naturwahrheit: die Figuren sollten einen feierlichen, frommen und ernsten Eindruck machen, und man irrt, wenn man die steifen Stellungen und Gewandungen blos aus Unbehülflichkeit erklärt, da sie vielmehr einer bestimmten Gefühlsweise entspringen. Gerade hier am Harpyienmonument lässt sich in den leisen Schritten und in der feierlichen Haltung der Figuren ein bestimmtes Hinwirken auf einen ernsten Gesammteindruck gar nicht verkennen.

Im Allgemeinen hat der alte Stil die Neigung, gleichartige Figuren vollkommen gleich zu bilden, so dass die eine nur wie die Wiederholung der andern aussieht. Hier bemerkt man an den Figuren der drei adorirenden Frauen in der Haltung der Arme doch schon ein Streben nach Abwechselung, auch an dem Kopfputz der sogenannten Harpyien, in der Haltung der von ihnen getragenen u. s. w. sind Unterschiede bemerkbar.

An den Gewändern ist die Eigentümlichkeit hervorzuheben, dass sie nicht nur da, wo sie angezogen werden, sondern auch an den Figuren, deren Hände nicht das Gewand berühren, straff angespannt sind, so dass der Umriss des Körpers deutlich hervortritt. Es zeigt sich hier klar das Bestreben, das Gewand dem Körper unterzuordnen, so dass es nur die darunter liegenden Formen wiedergiebt; es verhüllt nicht, wie auf den assyrischen Reliefs, sondern ist nur das 'Echo der Gestalt'.

An diesem Monument ist recht deutlich der Sinn jenes vielbesprochenen Lächelns der altertümlichen Bildwerke zu erkennen. Man sehe die tronende Gestalt an, der die drei Frauen nahen, eine Figur, in welcher das Ideal einer Aphrodite sich ankündigt, oder noch lieber den Kopf der rechts von dem Heros, welchem die Taube gebracht wird, befindlichen Harpyie, und man wird begreifen, wie es nur das Streben nach Innigkeit, Anmut und Lieblichkeit ist, das diesen Zug hervorgerufen hat.

An einigen Inkorrektheiten fehlt es übrigens nicht; die Hände der von den Harpyien getragenen Gestalten sind meist unförmlich gross, und besonders hässlich ist die herabhängende linke Hand der Figur zur Linken des unbärtigen Heros. Die Augen

sämmtlicher Figuren sind wie von vorn gesehen dargestellt, worin übrigens dieses Relief nur dem Brauch der ganzen altertümlichen Plastik und Malerei folgt, der die Profilstellung des Auges zu schwierig gewesen zu sein scheint. Das Relief ist auf der Oberfläche der Figuren meistens noch ganz platt.

Charakteristisch ist an diesem Werk eine grosse Neigung zum Weichen, ja Ueppigen, es zeigt sich darin offenbar der Einfluss der orientalischen Kunst, wie in älterer Zeit und darum krasser bei den Statuen von Milet (87. 88).

Man vergleiche z. B. die Brust an den Frauen, und unter den Männern ist namentlich der letzte zur Linken auf der Ostseite geradezu fett zu nennen. Eine etwas unförmliche Figur ist auch der unbärtige Heros. Mit diesem Hang zum Weichen vereinigt sich ein Streben nach Grazie, das sich besonders in der Haltung der Arme und Finger beim Anfassen von Gegenständen verrät. Auch an Schmuck fehlt es nicht: die Frauen tragen alle Armbänder, und wären die Farben erhalten, so würden auch die Sessel der Figuren sich weit zierlicher präsentiren. Es war offenbar stark auf diesen äusseren Schmuck gerechnet, und dem entsprechend die feine durchdachte Ausführung mitunter etwas vernachlässigt. Auffallend sind in dieser Beziehung z. B. die Schleppen der sitzenden Frauen, die gradezu äusserlich, unorganisch und tot wirken. Darin zeigt sich, besonders im Vergleich mit altattischen Werken, eine gewisse Schwäche dieser Kunst. Es scheint fast, als hätten die Lykier eine Kunst wie wir sie in Attika kennen zum Vorbilde gehabt, dieses aber etwas äusserlich nachgeahmt, und seien so unter dem Einfluss ihres orientalischen Geschmackes zu diesem Stile gelangt, der eine mächtige, üppige Fülle mit — allerdings nicht genau durchgeführter — Feinheit des Einzelnen zu verbinden sucht.

Die Entstehung des Werkes wird in den Anfang des fünften Jahrhunderts fallen; eine genaue Bestimmung ist kaum möglich, da wir über den Entwicklungsgang der Kunst in Lykien zu wenig wissen.

Zuerst abgebildet bei Fellows, *A journal written during an excursion in Asia minor* zu S. 232 und *Discoveries in Lycia* zu S. 170. *Monumenti* IV Taf. 2. 3, am besten bei Rayet, *Monuments de l'art antique* I Taf. 13—16. Die älteren Versuche, das Denkmal zu erklären, gingen von dem Gedanken aus, die tronenden Personen seien Götter. Aber die Darstellung von Göttern an einem Grabmal ist etwas ganz unerhörtes in der griechischen Kunst, und, wenn wir auch nur einige Verwandtschaft zwischen beiden Völkern annehmen dürfen, auch in der lykischen. Die gewöhnlichste Scene an den dortigen Grabmälern nächst Jagden, Kämpfen und Aufzügen

zeigt uns die Verstorbenen feierlich gelagert, umgeben von ihrer Familie, in einer Art, die den sogenannten Totenmalen so nahe kommt, dass wir sie nicht davon trennen dürfen. Es wird sich nämlich unten zeigen, dass wir in diesen Totenmalen eben eine Darstellung des Verstorbenen zu erkennen haben, wie er von seiner Familie als Heros verehrt wird, und dieselbe Deutung gilt natürlich auch für die lykischen Gräber. Stofflich würde sich also das Harpyienmonument nur bei unserer Erklärung den anderen Denkmälern einreihen. Aber auch formal hat es schlagende Analogien. Es sind die unter 58 ff. besprochenen Spartanischen Heroenreliefs. Grade so wie dort sitzen hier die Verstorbenen, grade so nahen sich die Familienglieder mit Blumen, Früchten und Tieren. Dieser Vergleich, den zuerst Milchhöfer (Arch. Ztg. 1881 S. 53, vgl. Anfänge der Kunst S. 229) ausgesprochen hat, ist so schlagend, dass, wie ich meine, jeder Versuch, die Deutung der Reliefs auf anderem Gebiet zu suchen, aufgegeben werden muss. Schon ohne diese Analogien hatte J. Braun, Geschichte der Kunst II S. 188 die richtige Deutung getroffen; die übrige ältere Litteratur findet sich: *Annali* 1844 S. 133. Rheinisches Museum N. F. III 1845 S. 481 (E. Braun). Welcker A. D. V S. 240 (= O. Müller's Handbuch § 90*). Arch. Ztg. 1843 S. 49 (Panofka). 1845 S. 69 (Gerhard). 1855 S. 1. 1869 S. 10. 110 (E. Curtius). 1869 S. 78 (Conze). Münchener Sitzungsberichte 1872 S. 523 (Brunn). — Das Tier unter dem Sessel des einen Heros hat Braun für einen Bären gehalten, und ihm schloss sich auf das Bestimmteste in seinem Urteil der verstorbene Zoologe W. Peters an. — Ueber die Harpyien vgl. *Annali* 1845 S. 1 (Luynes). O. Jahn, Arch. Beiträge S. 101. Arch. Ztg. 1882 S. 204 (Furtwängler). Mit Recht bemerkt J. Braun, Geschichte der Kunst II S. 189, wie verwandt die Gestalten der Todesgöttinnen der des assyrischen Assur seien; mit den Sirenen stellt Gargallo-Grimaldi, *Su la pittura di un vaso greco inedito* (ich kenne dies Buch nur aus dem Bericht im *Bullettino* 1849 S. 174) sie zusammen. Ueber die Gruppe der säugenden Kuh vgl. die Nachweisungen von Longpérier, *Notice des antiquités assyriennes du musée du Louvre* N. 390. *Oeuvres* I S. 166. Ueber Stil und Zeit des Denkmals vgl. Zeitschrift für die Altertumswissenschaft XIV 1856 S. 289 (Overbeck) und besonders Brunn in den Münchener Sitzungsberichten 1870 II S. 205, der die Unterschiede zwischen attischen Werken und dem vorliegenden mit Recht hervorhebt, aber die unleugbaren Aehnlichkeiten, wie mir scheint, doch zu stark zurücktreten lässt. So wird man den stehenden Krieger immerhin mit dem Aristion (N. 101) vergleichen dürfen, ohne den plumperen, massigeren Charakter des lykischen Werkes zu übersehn. Die Verwandtschaft liegt mehr in der äusserlichen Formgebung des Einzelnen, sie ist mehr technischer Art, während die Gesammtanlage allerdings auf orientalische Vorbilder hinweist. Aber die im Text hervorgehobene Art, den Körper aus dem straff angezogenen Gewande hervortreten zu lassen, ist jener Kunst ebenso fremd, als sie in attischen Werken gewöhnlich ist. Wir müssen also wol eine Kreuzung verschiedener Richtungen annehmen, wie dies oben versucht ist.

131—135. Reliefs von einem Grabe, durch Fellows in Xanthos entdeckt, und in das Brittische Museum versetzt; Kalkstein.

Ein Teil der Platten, deren Reihenfolge durchaus nicht sicher ist, zeigt einen Zug von Wagen, Reitern und Fuss-

gängern, nach der ehemaligen architektonischen Verwendung zu schliesen wol einen Leichenzug oder ähnliches. In dem ersten einfachen Wagen sitzt der Lenker, es folgt eine trefflich erhalene Platte* mit einem Jüngling, der ein Pferd am Zügel führt. Dieses trägt eine Schabracke, die unten und vorne vor dem Bug mit Riemen gehalten wird, es ist also ein Reitpferd: sein Schweif und das Haarbüschel zwischen den Ohren ist wie auch bei den andern Pferden, mit Bändern geputzt. Dann kommt ein zweiter Wagen mit zwei Pferden, in dem ein bärtiger Mann in weitem Gewand sitzt, in der Linken eine Blume haltend, in der Rechten eine Frucht. Neben ihm steht der Wagenlenker. Bei diesem Wagen ist das Geschirr und sein Schmuck besonders deutlich. Es folgt ein jugendlicher Reiter und sechs Personen zu Fuss, alle gleichmässig mit langen Chiton und Mantel bekleidet, wie es scheint alle männlich. In den Händen halten sie lange Stäbe, der erste, dritte und vierte ausserdem ein kurzes, am Ende etwas gekrümmtes, stabförmiges Gerät.

Von der Darstellung der letzten Platte (135), die kaum zu derselben Seite des Bauwerkes gehörte, ist grade so viel erhalten, dass wir den Sinn der Scene erkennen können. Wir sehn eine jugendliche, lang bekleidete Gestalt, die nach dem kleinen, vom Wirbel herabhängenden Zopf zu urteilen, weiblich ist, und hinter ihr einen Jüngling im kurzen Chiton, der links ein Tuch hält, wol einen Diener. Zwischen diesen beiden Gestalten sieht man das Bein eines Bettes, und den Fuss einer darauf gelagerten Gestalt: es ist der Rest einer der zahlreichen, dem sogenannten Totenmal ähnlichen Darstellungen der lykischen Gräber, welche uns den göttlich verehrten Verstorbenen gelagert zeigen, ringsum seine zahlreiche Familie und Dienerschaft.

Dies Stück ist das linke Ende eines Frieses; ein zweiter linker Abschluss mit einer stehenden Figur befindet sich ausserdem in London, vermutlich gehörte dieser zu dem erstbeschriebenen Zuge. Die viereckigen Lücken am unteren Rande des Frieses rühren von seiner früheren architektonischen Verwendung her.

Der Stil der Reliefs ist jünger als derjenige des Harpyienmonumentes, trotz mancher Aehnlichkeit im Ganzen. Die

* Diese Platte kann ursprünglich kaum so an die erste geschlossen haben, weil der an ihrem rechten Ende sichtbare Mantelzipfel doch nur einem stehenden Wagenlenker gehört haben kann.

Faltenbehandlung ist schon weit entfernt von der alles gleichmässig darstellenden archaischen Art jenes Reliefs; die Stoffe sind recht gut gesondert, bei der stehenden Frau sind schon die sogenannten Augen bei den Falten des Gewandes mit Geschick angewendet. Trotzdem findet sich auch vielerlei altertümliches. Die Form der wenigen erhaltenen Köpfe ist ganz archaisch; die Pferde sind noch recht schlecht gebildet, trotzdem die Naturbeobachtung schon so weit gegangen ist, einzelne Adern anzudeuten. Bei den Pferden der Wagen sind nur die Vorderbeine im Schritt dargestellt, die Hinterbeine höchst widernatürlich unbewegt, bei dem des Reiters sind die Hinterbeine richtig schreitend, dazu passt aber wieder die Bewegung der Vorderfüsse nicht, welche einem Pferde angehören würden, das im Begriffe ist zu bäumen. Auch sind die Hälse und Köpfe zu klein gebildet, z. T. unter dem Zwang des Raumes, dem der Verfertiger bei dem Kopf des Reiters und zweiten Wagenlenkers einfach dadurch entging, dass er noch Teile des oberen architektonischen Abschlusses für seine Figuren in Anspruch nahm. Alles das weist auf eine Kunst, die ohne feineres Empfinden und ohne wirkliches Streben zufrieden ist, wenn sie in überkommener Weise ausdrücken kann, was auszudrücken üblich, und etwaige Fortschritte anderer Kunstschulen nur äusserlich und zufällig aufnimmt.

Dass Bemalung auch bei diesen Reliefs vorauszusetzen ist, beweist das ganz glatt behandelte Haar einiger Köpfe und die Pferdemähnen.

Abgeb. Prachov, *Antiquissima monumenta Xanthiaca* Taf. 1, 2. 3, a—e, flüchtig bei Cesnola, Cypern Taf. 46, z. T. bei Fellows, *Discoveries in Lycia* S. 172. 176 und Murray, *A history of greek sculpture* S. 122. 125. Fellows bildet die gekrümmten Geräte in den Händen der Fussgänger als Fackeln ab, Cesnola (S. 228) hat sie z. T. für Schildränder gehalten, worin ihm Overbeck, Plastik[3] I S. 175 folgt. — Dass die Tracht der Pferde assyrisch sei, hat Fellows, *Discoveries* S. 173, bemerkt; überhaupt mutet uns die ganze prozessionsmässige Darstellung orientalisch an. Eine auffällige Analogie bietet ein Sarkophag aus Amathus bei Cesnola, Cypern Taf. 44 S. 226.

136—144. Friesrelief von der Akropolis in Xanthos, jetzt in London. Kalkstein.

Es sind drei Paare kämpfender Hähne dargestellt, dazwischen ruhig stehend vier Hennen und ein einzelner Hahn. Die Beobachtungsgabe, mit welcher Körperformen und Bewegungen der Tiere aufgefasst und wiedergegeben sind, verdient Bewunderung. Die Naturwahrheit wurde durch die, z. T. notwendige, Bemalung sicher noch gehoben.

Proben des Reliefs sind abgebildet bei Fellows, *Discoveries in Lycia* S. 174.

145—148. Reliefs aus Kalkstein von der Akropolis in Xanthos; in London.

145. Ein gewaltiger Eber im Lauf nach rechts. Die borstige Mähne muss durch Farbe deutlicher gemacht worden sein.

146. Ein langbärtiger, spitzohriger, pferdeschwänziger Silen mit langem Haar, liegt auf dem linken Knie und streckt das rechte Bein gekrümmt nach hinten aus. Ueber seinem Kopf schwingt er in beiden Händen einen Baumast, ist also wol im Kampf mit einem der dargestellten Tiere gedacht. Die ganze Bewegung soll sicher die eilige, aber täppische Art des Silen ausdrücken.

147. Panther, nach links schreitend.

148. Ein grosser Löwe hat eine Hindin gepackt, niedergeworfen, und fasst sie nun mit gewaltigem Biss im Rücken; eine in der alten Kunst ganz ungemein beliebte und oft wiederholte Scene.

Die vier Stücke bildeten mit andern zusammen einen der von der archaischen Kunst so vielfach ausgeprägten Tierstreifen, deren Ursprung wol in Assyrien zu suchen ist. Bei unserm Exemplar sind die Tierformen zwar etwas allgemein, aber durchgehends richtig angegeben, nur die Rückenlinie des Panthers scheint etwas zu plump und der Natur des Tieres nicht recht angemessen. Weniger Lob scheint der Silen zu verdienen, obwohl gerade hier die starke Zerstörung das Urteil erschwert. Die Rippen waren ziemlich hart angedeutet.

Abgeb. Prachov, *Antiquissima monumenta Xanthiaca* Taf. 6a und 6b, z. T. bei Fellows, *Discoveries in Lycia* S. 174. Vgl. Murray, *A history of greek sculpture* S. 123.

7. Sizilien und Unteritalien.

149—151. (6—8.) Metopenreliefs von Selinunt. Diese drei Reliefs, in Tufstein gearbeitet, wurden im Jahre 1822 von den englischen Architekten William Harris und Samuel Angell unter den Trümmern eines altertümlichen dorischen Tempels* auf der Burg von Selinunt entdeckt und befinden sich seitdem im Museum von Palermo.

---

* Es ist der gewöhnlich mit C bezeichnete Tempel, der vermutlich dem Apollon geweiht war.

Das erste (149), aus zweiunddreissig Stücken zusammengesetzt, stellt den Perseus dar, in Gegenwart seiner Schutzgöttin Athena der Meduse das Haupt abschneidend. Er ist wie es scheint, nur mit einem Schurz bekleidet, wenn nicht vielmehr anzunehmen, dass dieser Schurz nur das Ende eines knapp anliegenden kurzen Gewandes ist, dessen oberer Rand durch Farbe bezeichnet sein konnte. Die Schuhe sind nicht Flügelschuhe, mit denen der Mythus den Perseus ausstattet, sondern die im altertümlichen Stil, unter Anderm auch bei Hermes sehr gewöhnlichen Stiefel, deren Schäfte etwa bis zur Mitte des Schienbeins reichen, und hier in eine nach vorne überfallende gerundete Klappe ausgehen; eine einfache runde Mütze mit schmalem Rande, die auch Hermes oft trägt, bedeckt den Kopf. Die Meduse ist in eiligem Laufe entfliehend gedacht; scheinbar kniet sie allerdings, doch ist dies Knieen ein in der ältesten Kunst gewöhnlicher, unbehülflicher Ausdruck für den schnellen Lauf. Sie ist mit einem, ehemals durch Malerei genauer dargestellten kurzen Gewande bekleidet, und hält in ihren Armen mit naiver Zärtlichkeit den Pegasus, der aus ihrem Blute entstand. Die unschöne Art, wie die Geburt des Pegasus sonst in altertümlicher Kunst dargestellt wird — er ragt nämlich mit halbem Leib aus dem blutenden Halse der Meduse hervor — hat der Künstler hier vermieden; Pegasus ist bereits aus den herabfallenden Blutstropfen entstanden, und das Wunder sich begreiflich zu machen, bleibt dem Betrachtenden überlassen. Die Meduse ist, entsprechend der naiven Neigung des alten Stils zu wilden Schreckgestalten, in höchster Scheusslichkeit dargestellt, doch fehlen ihr noch die schlangendurchflochtenen Haare, die sie später unter dem Vorgang des Aeschylus und Pindar erhielt. Pallas steht starr da, nicht um die feierliche, affektlose Ruhe der Gottheit zu repräsentiren, sondern in Folge des altertümlichen Stils, der die bei einer Handlung nicht direct beteiligten Personen in absoluter Regungslosigkeit bildet. Ihre rechte Hand scheint auf der Brust gelegen und vielleicht einen Speer gehalten zu haben, die Aegis war durch braunrote Farbe an Hals und Brust angedeutet. Mit derselben Farbe war auch der Grund des Reliefs bemalt, und die in Form eines Mäanders an der breiten vordern Falte des Gewandes der Göttin herablaufende Verzierung. Auch sonst noch fand man Farbenreste am Gewande, und Augen und Augenbrauen der Göttin waren schwarz gemalt, die Augen der Meduse rot. Der eine von Pegasus sichtbare Flügel zeigt ebenfalls Farbenspuren.

Das zweite aus achtundvierzig Bruchstücken zusammengesetzte Relief (150) stellt den Herakles mit den Kerkopen dar. Er hat die neckischen und diebischen Kobolde, die ihm keine Ruhe liessen, eingefangen, an Händen und Füssen gebunden und trägt sie nun auf einem Tragholz wie ein paar erbeutete Tiere davon. Der starke Schritt und die straffe Anspannung der Beine, wodurch es veranlasst ist, dass beide Füsse gegen die Naturwahrheit mit der vollen Fläche der Sohle auf dem Boden stehen, sind charakteristisch für den Stil der altertümlichen Plastik und Malerei, die vor Allem nach dem Ausdruck von Kraft und Tüchtigkeit strebt. Während Herakles in andern Kunstschulen Griechenlands in älterer Zeit bärtig dargestellt wurde, ist er hier jugendlicher aufgefasst, und trägt, im Gegensatz zu den Kerkopen, kurze Haare, worin schon ein Gefühl für das Eigentümliche seines Wesens sich ausspricht. Bekleidet ist er mit einem kurzen ehemals durch Malerei deutlicher bezeichneten Gewande, das durch einen Gürtel gehalten wird, sein Schwert hängt eigentümlicher Weise ganz horizontal, vielleicht um es sichtbar zu machen oder um die Lücken vor und hinter dem Körper symmetrisch zu durchschneiden. Der Schwertriemen und der Gürtel sind durch einen rotgemalten Streifen bezeichnet, ebenso die Bänder, womit die Kerkopen, deren Gewandung gleichfalls durch einen roten Strich am Hals und an den Armen angedeutet ist, an Knöcheln, Knien und Händen gebunden sind. Auch der Grund des Reliefs war rot bemalt, und an der obern Platte hat man noch deutliche Spuren eines rot gemalten Mäanders bemerkt.

Das dritte Relief (151) ist aus neunundfünfzig Stücken zusammengesetzt, doch fehlt noch viel um die Darstellung deutlich zu erkennen. Das etwas grössere Mass dieser Metope erklärt sich aus ihrem ursprünglichen Platze am Tempel: sie gehört der Mitte an, wo die Säulen etwas weiter stehen. Für diese Stelle war eine Darstellung in der Vorderansicht der Symmetrie wegen besonders passend; aus dieser Wahl erklärt sich dann auch die grössere Tiefe des Reliefs. Allein diese Ungleichheit konnte durch die Aufstellung für das Auge verschwinden. Die Umstände des Fundes erlauben nicht, diese Platte von den andern zu trennen.

Es scheint, dass die vier Pferde, die in einer im alten Stil typischen Weise so dargestellt sind, dass die innern und äussern, und zwar letztere mit auswärts gewandten Köpfen unter sich korrespondiren, von der mittlern Figur gelenkt

werden. Von dieser ist erhalten der Kopf, der Leib über dem Wagen, dessen Vorderwand, Deichsel, Achse und Räder man sieht, und der linke Vorderarm mit der Hand, welche die nach dem rechten Eckpferd und seinem Nachbar führenden Zügel hält. Die äussern Pferde stehen den innern etwas voran, vermutlich um den hinter ihnen befindlichen Figuren, Frauen mit lang herabhängenden Gewändern, Platz zu machen. Eine neben dem Kopf der mittleren Figur befindliche linke Hand gehört der Figur zur Linken an, ein rechter gleichfalls erhobener Vorderarm ist von der zur Rechten sichtbar. Uebrigens sind die neben dem Wagen stehenden Figuren eben so hoch, wie die auf demselben stehende, nach dem beim Fries von Assos (N. 8—12) berührten Gesetz, die Pferde aber sind zu klein im Vergleich zu den Menschen, vielleicht um die Verdeckung der hinter ihnen stehenden Figuren zu vermeiden; doch könnte diese Abweichung von der Natur, die auch in der späteren Kunst und unter anderen Verhältnissen vorkommt, auch schon hier aus dem Bestreben erklärt werden, die der Bedeutung nach wichtigeren Figuren auch äusserlich als solche hervorzuheben. Am Pferdegeschirr, am Wagen und auf dem Grunde des Reliefs haben sich Spuren roter Farbe gefunden. Auf eine Erklärung dieses Stücks muss durchaus verzichtet werden.

Das Relief dieser Werke steht dem Ursprung des Reliefstils noch sehr nahe: die Figuren sind auf ihrer Vorderseite durchaus flächenartig gehalten, obwol sich das Streben, die Figur in ihrer ganzen Rundung zu zeigen, nicht verkennen lässt. Erst später werden die Relieffiguren vorn und an den Seiten nach Art freier Figuren gerundet, ursprünglich waren sie, mochte das Relief hoch oder niedrig sein, Flächenfiguren, für die Fläche geschaffen, deren Schmuck sie sein sollten. Um dieser Anforderung zu entsprechen, begeht der älteste strengste Reliefstil sogar die stärksten Verstösse gegen die Naturwahrheit. Gewöhnlich werden nämlich, auch in der ältesten Malerei, Kopf und Beine der Figuren ins Profil gestellt, während man, wie hier, die Brust von vorne sieht. Auf ägyptischen und assyrischen Reliefs bemerkt man dasselbe. Offenbar wollte man durch die Profilstellung von Kopf und Beinen das Heraustreten vorragender Teile, der Nase und der Füsse, aus der Fläche vermeiden, ohne doch auf eine klare und übersichtliche Darstellung aller Teile des Körpers zu verzichten. An den selinuntischen Reliefs sieht man allerdings auch die Köpfe von vorn, weil der Künstler hier bei dem höhern Vorsprung

des Reliefs ohne wesentliche Beeinträchtigung der flächenartigen Behandlung wenigstens Kopf und Brust in Harmonie setzen konnte. Die von vorn gesehenen Köpfe machen auch einen lebendigeren Eindruck und insbesondere konnte derjenige der Meduse sich nur von vorn präsentiren, wenn die schreckhafte Wirkung, die dem Medusenkopf beigelegt wird, zur Anschauung kommen sollte. Auch war dem Künstler offenbar das Medusenhaupt als solches ganz geläufig — es zeigt deshalb auch einen besonders sicheren Stil —, aber nur in dieser Vorderansicht. Die Haltung der Arme an den ältesten Relieffiguren wird ebenfalls durch die Rücksicht auf Innehaltung der Fläche bedingt; der rechte auf der Brust liegende Arm des Herakles soll nichts Besonderes ausdrücken, sondern ist nur hierdurch veranlasst. Auch die Köpfe der äussern Pferde auf dem dritten Relief scheinen nicht bloss der Abwechselung wegen herumgedreht zu sein, sondern um in einer Fläche zu bleiben mit den Köpfen der zurückstehenden mittleren.

Einige Einzelheiten, die hochstehenden Ohren, die ausserdem, namentlich bei der Meduse, nicht am Kopf anliegen, sondern in merkwürdiger Weise herausgebogen sind, wie man es an ägyptischen Werken findet, weisen auch hier auf fremde Einflüsse, im Ganzen aber tragen diese Skulpturen den Charakter primitiver Unbehülflichkeit; eine längere Kunstübung, die zur Begründung eines festen Stils erforderlich ist, kann ihnen nicht vorausliegen. Bemerkenswert ist in dieser Hinsicht das Schwanken in den Proportionen der Figuren: Herakles ist 5 Kopflängen hoch, Athena 4¾, Perseus aber nur 4¼.

Diese Angaben charakterisiren zugleich den derben, untersetzten Bau dieser Figuren. Die Tendenz dieses Stils scheint der Ausdruck möglichster Kraft zu sein, daher das Gedrungene und die gewaltige Muskelfülle der Gestalten. Dies stimmt zusammen mit dem schweren, gedrückten Charakter der Architektur, mit welcher diese Skulpturen in Verbindung standen, ist aber nicht dadurch veranlasst; denn es sind auch anderswo ganz ähnliche Monumente, die sich nicht an einem Tempel befanden, zum Vorschein gekommen. In Selinunt ist dieser Stil in drei verschiedenen Entwicklungsstadien zu beobachten und immer bleibt ihm die Neigung zum Derben und Kräftigen, wenn auch in geringerem Grade, eigentümlich. Man hat ihn in neuerer Zeit, als man anfing, innerhalb der altgriechischen Kunst verschiedene Richtungen zu unterscheiden, als dorischen Stil bezeichnet, da ja Selinunt und Sparta, wo

er auch vertreten ist, dorische Städte waren und ausserdem die angegebene Eigentümlichkeit dem Wesen des dorischen Stammes zu entsprechen schien; doch darf man nicht glauben, dass alle dorischen Städte in dieser Weise bildnerisch thätig gewesen seien.

Die Reliefs können nicht früher als gegen den Schluss des siebenten Jahrhunderts — der Erbauungszeit von Selinunt — entstanden sein, doch auch schwerlich lange nachher. Wenigstens ist der Tempel, zu dem sie gehören, unzweifelhaft im Anfang der Stadt gebaut, da er von allen der altertümlichste ist und sich auf der Akropolis befindet, deren Heiligtümer zuerst erbaut wurden. Gewiss aber sind die Reliefs mit dem Bau gleichzeitig, und der primitive Charakter der Skulpturen ist der Annahme einer frühen Entstehung nur günstig.

Die besten Abbildungen finden sich in Benndorf's Metopen von Selinunt Taf. 1—3, wo auch die frühere Litteratur zu finden ist.

152. (9.) Metopenrelief aus Selinunt. Dies Relief stammt nicht wie die eben besprochenen von einem Tempel der Akropolis, sondern der Unterstadt, der meist mit F bezeichnet wird. Es ist ebenfalls von den englischen Architekten Harris und Angell mit einem anderen ähnlichen zusammen gefunden und jetzt in Palermo befindlich. Die Metopentafel bestand aus zwei durch metallene Haken verbundenen Stücken, von denen sich nur das untere erhalten hat. Doch ist wenigstens genug übrig geblieben, um die Handlung zu verstehen. Die schwerbekleidete Gestalt zur Linken schwang, wie aus der Stellung des Unterkörpers zu schliessen, mit der Rechten eine Waffe gegen den bereits ins Knie gesunkenen Gegner; gewiss ist der Kampf eines Gottes gegen einen Giganten gemeint, denn die Gestalt scheint männlich zu sein. Nach der Tracht würde man an Dionysos denken. Auch in dem zweiten Fragment ist eine Scene aus dem Gigantenkampf dargestellt. Es würden demnach an diesem Tempel mehrere Metopen sich auf einen und denselben Mythus bezogen haben, wie es meistens in der vollendeten Zeit der Kunst der Fall war, während an jenem älteren Tempel kein sachlicher Zusammenhang zwischen den einzelnen Reliefs gewesen zu sein scheint. Der Gigant ist nach älterer Weise ohne Schlangenfüsse und bekleidet dargestellt; über dem kurzen Rock trägt er einen Lederpanzer und darüber noch ein Fell, das jedenfalls durch Farbe deutlicher hervorgehoben war. An einem Tragriemen hängt seine

Schwertscheide, das Schwert hielt er gewiss zu seiner Verteidigung in der Rechten, hinter ihm steht sein Schild.

Dies Relief zeigt allerdings noch die breite, vierschrötige Bildung der Gestalten der früheren Zeit, es ist auch in der Reliefbehandlung noch sehr verwandt, doch aber im Stil bedeutend vorgeschritten und auch darin, dass die Metope nur zwei Figuren enthält, wie es der durchgehende Brauch in der Blütezeit der Kunst ist. Denn so lange man steife, gradlinige Gestalten bildete, bedurfte man wie jene alten Metopen zeigen, ihrer drei zur Ausfüllung dieses Raums, der Fortschritt zu bewegteren Stellungen — namentlich Kämpfergruppen waren willkommen für die Metopenreliefs — brachte die Beschränkung auf zwei mit sich. Durch die Darstellung bewegter Gestalten wurde zugleich der etwas monotone Parallelismus zwischen den vertikalen Linien der Gestalten und der begrenzenden Triglyphen aufgehoben.

Dem Stil nach möchten wir das Relief der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts oder einer noch etwas späteren Entstehungszeit zuschreiben.

Abgeb. Benndorf, Die Metopen von Selinunt Taf. 6, der auch die Litteratur nachweist.

153. Jünglingsstatue aus Marmor in Girgenti.

Dieses Standbild hält sich durchaus an den altererbten Typus der stehenden männlichen Gestalt (vgl. 14), doch gehört es der jüngeren Reihe an, da es schon frei vom Körper losgelöste und vorgestreckte Arme hatte. Die ganze Anlage des Körpers ist noch sehr altertümlich, der Brustkorb ist zu kurz und unten zu schmal, der Bauch zu lang und dürftig, überhaupt die Gestalt um den Gürtel zu schmächtig. Am Kopf fallen zunächst die viel zu hoch sitzenden Ohren auf. Aber der erste Eindruck des Werkes ist nicht der hoher Altertümlichkeit. Das ist veranlasst durch eine gewisse Weichheit und Unbestimmtheit aller einzelnen Formen, in welcher wir die erst so viel später erreichte richtige Berücksichtigung auch der weicheren Teile des Körpers zu sehn meinen, während eine solche hier, wie schon die Bildung des Bauches lehrt, völlig mangelt. An die Stelle der auf strengster Kenntniss beruhenden, Knochen und Muskeln ebenso wol als Fett und Haut darstellenden Wiedergabe der Natur ist hier eine täuschende, äusserlichere Nachahmung getreten, die wir deshalb nicht tadeln wollen, die aber nur einer oberflächlicheren Betrachtung genügen kann. Der Vergleich mit der Strang-

fordischen Figur (89) wird dies am besten klar machen. Dort ist eine genaue, treue Wiedergabe aller Knochen, Muskeln und Knorpeln erstrebt, scharf heben sich die Formen von einander ab; hier ist mehr für den Gesammteindruck gearbeitet, und alle Formen etwas versteckter aber auch mit weniger Kenntniss angegeben.

Das Haar unserer Figur ist ganz schematisch gebildet; die Anordnung entspricht den Werken von Olympia, und auch zu dem etwas verletzten Gesicht ist kaum eine bessere Parallele zu nennen als eben diese Skulpturen.

Der Abguss ist aus einer auf dem Transport beschädigten Form genommen, und daher sehr mangelhaft.

154. 155. Bruchstücke von den Skulpturen des grossen Zeustempels zu Girgenti (Akragas) aus Tuff. Leider ist die Zerstörung dieser Reste so gross, dass wir kaum etwas aus ihnen ersehn können. Der Tempel gehörte noch dem fünften Jahrhundert an: 405 bei der Zerstörung von Akragas durch die Karthager war er noch unvollendet und blieb auch in diesem Zustande.

Abgeb. Serradifalco, *Antichità di Sicilia* III Taf. 25. R. Politi, *Monumenti per servire all' opera intitolata il viaggiatore in Girgenti*[2] Taf. 16. Vgl. Welcker A. D. I S. 195. Overbeck, Kunstmythologie II S. 359. Petersen, Die Kunst des Pheidias S. 208, 4 und die dort angeführten Schriften.

156. Löwenkopf, der als Wasserspeier diente, von demselben Tempel.

157. Thonrelief aus Palermo, in Karlsruhe.

Eine in der alten Kunst sehr häufige Darstellung ist hier zur Verzierung eines grossen Gefässes verwendet gewesen; es ist ein Gespann, gelenkt von einem im Wagen stehenden Manne; der Raum unter den Pferden ist mit einem Hasen, der darüber durch einen fliegenden Vogel ausgefüllt.

158. Bruchstück eines Thonreliefs, in Rosarno (Calabrien) gefunden, jetzt im Münchener Antiquarium.

Ein nach Gewohnheit der altertümlichen Kunst bärtig gebildeter Hermes in Chlamys und Petasos steht der Aphrodite gegenüber. Diese hält in der Rechten eine Blüte, über ihrem rechten Arm erscheint, wie auf demselben stehend, Eros. Er hält in der einen Hand eine Leier, die andere streckt er lebhaft aus. Zwischen beiden Göttern stand ein Räucheraltar, dessen oberster Teil noch sichtbar ist; derselbe beweist, dass

wir hier keine mythologische Scene zu suchen haben. Die Zusammenstellung der beiden Gottheiten findet sich auch sonst im Kultus; vielleicht war die Platte ein Weihgeschenk.

Abgeb. *Annali* 1867 Taf. D S. 93 (Michaelis); vgl. Christ und Lauth, Führer durch das Antiquarium in München S. 16, 486.

159. Eherner Helm in Ruvo gefunden, mit der Maler'-schen Sammlung in's Museum zu Karlsruhe gelangt. Die Wangenschilder sind von Greifenköpfen gebildet.

Abgeb. Lindenschmit, Die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit I, 3 Taf. 2, 3; vgl. Führer durch die Sammlungen zu Karlsruhe S. 28, 431.

160. Eherner Helm, in Canosa gefunden, mit der Maler'schen Sammlung nach Karlsruhe gekommen.

Es ist die älteste Art des Helmes, die über den Kopf gezogen das Gesicht ganz bedeckte und nur die Augen frei liess. Auf alten Vasen sehn wir die Krieger so dargestellt, in der Plastik dagegen ist die Naturwahrheit meist der Schönheit geopfert worden, und so tragen die Aegineten zwar diesen Helm, aber sie haben ihn auf den Hinterkopf zurückgeschoben, so dass das Gesicht frei bleibt, und sicher wurden diese Helme auch in ruhigen Augenblicken so getragen. Uebrigens hat dieser Helm schwerlich praktischen Zwecken gedient; die Augenlöcher stehn so nahe zusammen, dass er kaum zu benutzen ist, und auch das dünne Erz macht es wahrscheinlich, dass er nur als Gabe für ein Grab verfertigt war.

Die vordere Fläche ist mit einem eingravirten Eber und Stier, die Rückseite mit Seetieren geschmückt; die kleinen Stangen oben dienten zur Befestigung des Helmschmuckes.

Abgeb. Lindenschmit, Die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit I, 3 Taf. 2, 7; vgl. Führer durch die Sammlungen zu Karlsruhe S. 28, 430.

161. Einfacher kegelförmiger Helm aus Apulien, mit der Maler'schen Sammlung nach Karlsruhe gelangt.

Abgeb. Lindenschmit, Die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit I, 3 Taf. 2, 2.

162. Kegelförmiger Helm, rechts und links mit hohen Hörnern versehn, in der Mitte mit einer kleinen Gabel zum Aufstecken des Busches. Dieser Helm, der wol aus Unteritalien stammt, kam aus der Sammlung des Duca di Milano in Gaeta in die des Major Maler, und mit dieser nach Karlsruhe.

Abgeb. Lindenschmit, Die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit I, 3 Taf. 2, 1; vgl. Führer durch die Sammlungen zu Karlsruhe S. 28, 434.

163. Stirnpanzer eines Pferdes, von Erz, verziert mit einem behelmten Kopf, dessen Augen aus Elfenbein eingesetzt waren, mit der Maler'schen Sammlung nach Karlsruhe gelangt.

Abgeb. Die Grossherzoglich Badische Altertümer-Sammlung in Karlsruhe III Taf. 17, 3. Vgl. Führer durch die Sammlungen zu Karlsruhe S. 29, 461.

164. Brustpanzer eines Pferdes, von Erz, verziert mit einer Doppelsphinx, deren Augen ehemals von Elfenbein gebildet waren, aus der Maler'schen Sammlung, jetzt in Karlsruhe.

Abgeb. Die Grossherzoglich Badische Altertümer-Sammlung zu Karlsruhe III Taf. 17. Vgl. Führer durch die Sammlungen zu Karlsruhe S. 29, 452.

165. Brustpanzer eines Pferdes, aus Erz, mit der Maler'schen Sammlung in's Museum zu Karlsruhe gekommen. Diese Platte, zu welcher noch zwei Stirnpanzer für Pferde und zwei Beinschienen (vgl. 166) gehören, ist mit einem Medusenkopf geschmückt, der für diese Stelle als schreckendes und übelabwehrendes Zeichen ja sehr passend ist. Um die Lebendigkeit des Ausdrucks zu erhöhen, sind die Augen aus Elfenbein besonders eingesetzt.

Abgeb. Die Grossherzoglich Badische Altertümer-Sammlung zu Karlsruhe III Taf. 18. Vgl. Führer durch die Sammlungen zu Karlsruhe S. 29, 445.

166. Beinschiene, von Erz, zur vorigen Nummer gehörig. Das Stück ist nicht richtig hergestellt, die Gorgo muss natürlich vorne auf dem Knie angebracht sein und nach vorne blicken.

167. Bügel eines Broncekessels mit zwei Pferdeköpfen, aus der Maler'schen Sammlung in's Museum zu Karlsruhe gekommen.

168. Runde Bronceplatte mit einem eingravirten ganz phantastischen Geschöpf; aus der Sammlung des Principe S. Giorgio Spinelli zu Neapel in's Museum zu Karlsruhe gelangt. Es existirt dort noch ein zweites, ganz gleiches Exemplar. Die ehemalige Verwendung ist unklar.

Abgeb. Lindenschmit, Altertümer unserer heidnischen Vorzeit II, 8 Beilage, 2. Vgl. Führer durch die Sammlungen zu Karlsruhe S. 29, 463.

169. Köpfchen eines Flussgottes, aus Erz, in Apulien gefunden, mit der Maler'schen Sammlung nach Karlsruhe gelangt.

Eine der Formen, unter denen die griechische Kunst Flussgötter darstellte, ist die eines gewaltigen Stieres mit Menschenhaupt, welches mit Stierhörnern und Ohren versehn ist. Dieser, meist bärtige, Kopf ist dann als Ornament sehr beliebt, ohne dass eine besondere Beziehung oder Bedeutung vorauszusetzen wäre. Man wird solche Köpfe Acheloos nennen dürfen, denn wenn auch dieselbe Gestalt allen Flüssen zukommt, so ist sie doch bei diesem vor allem beliebt, und er kann ja überhaupt als typischer Vertreter der Flussgötter gelten.

8. Etrurien.

170. 171. Grabsteine, auf dem grossen Gräberfeld in der Certosa bei Bologna gefunden und dort befindlich.

Die Form dieser Steine, die sich von den griechischen Grabmälern der späteren Zeit auffällig unterscheidet und Analogien nur in der ältesten Kunst hat, ist eigentlich recht unkünstlerisch. Es fehlt dem Grabmal alle architektonische Gliederung und damit der monumentale Charakter. Die rundliche, oben breitere unten schmalere Gestalt hat etwas schwächliches und die Umrahmung und Einteilung des Raumes durch Ornamentstreifen etwas willkürliches. Die Darstellungen sind schwer zu deuten, haben auch kaum alle einen tieferen Sinn. Auf der Vorderseite der ersten Stele (170) reicht der Verstorbene einem jugendlichen geflügelten Dämon die Hand; auf der Rückseite ist oben ein Seepferd mit einer Schlange kämpfend dargestellt, eine Scene von rein dekorativem Charakter, darunter ein Wagen von Flügelrossen gezogen und von einem geflügelten Jüngling geführt, vielleicht eine Andeutung der auch sonst auf etruskischen Monumenten beliebten Reise der Verstorbenen in die Unterwelt; ganz unten sehn wir einen Reiter mit einem Fussgänger im Kampf. Ob diese letzte Darstellung die kriegerische Tüchtigkeit oder den Adel des Verstorbenen ehren soll, oder rein dekorativ verwendet ist, müssen wir unentschieden lassen.

Auf der anderen Stele (171) sehn wir auf der einen Seite — ob es die Hauptseite ist, lassen wir unbestimmt — oben eine jugendliche männliche Gestalt, deren Beine in Schlangen auslaufen, die Bildung also, welche die griechische Kunst zur Darstellung der Giganten verwendet hat. Im zweiten Feld ist ein dahinsprengender Wagen zu sehn, vielleicht eine Andeutung der Leichenspiele; im dritten zwei stehende Männer, in deren einem man den Verstorbenen vermuten möchte. Die

andere Seite bietet oben einen Triton mit einem Seepferd, wieder eine rein dekorative Scene, darunter einen Wagen mit zwei Personen, über welchem eine geflügelte Gestalt schwebt und dem ein Jüngling mit unbestimmbaren Geräten in den Händen voran eilt. Auch diese Darstellung wird sich auf die erwähnte Reise in die Unterwelt beziehn. Darunter sehn wir wie es scheint stehende Athleten mit einem Kampfrichter, also eine Andeutung der Leichenspiele, während die unterste Darstellung in ihren Einzelheiten nicht einmal genau zu erkennen ist.

Der Stil des Reliefs ist roh und plump, aber durchaus nicht so alt, als man auf den ersten Blick glauben möchte. Die Ornamente sowol wie die im Motiv ganz freien Bewegungen zeigen das auf's deutlichste. Man darf sie höchstens noch im vierten Jahrhundert entstanden denken.

Abgeb. Zannoni, *Gli scavi della Certosa di Bologna* Taf. 44, 1. 2. 46, 1. 2. S. 174. Vgl. Dennis, *Etruria*[2] II S. 509. *Bullettino* 1872 S. 16 (Brizio).

172. Broncegefäss, in der Certosa bei Bologna gefunden.

Nach altertümlicher Gewohnheit ist die ganze Fläche in eine Zahl von parallelen Streifen zerlegt, und jeder einzeln verziert. Ganz oben sehn wir einen Zug von Reitern und Fussgängern; darunter ist ein Opferzug dargestellt, man sieht ein Rind und einen Widder zum Opfer geführt, Gefässe werden getragen, eine Frau trägt Holz auf dem Kopfe herbei, und den Beschluss des ganzen Zuges macht ein grosser Hund. Der dritte Streifen ist mit einer Zahl einzelner Darstellungen gefüllt. Zunächst scheint ein heimkehrender Landmann dargestellt zu sein, er treibt mit einem Stab seine Rinder und trägt selbst den Pflug auf dem Rücken; ein Mann schleppt ein Schwein daher, der freie Raum darüber ist mit einem Vogel und einer Ranke gefüllt. Weiterhin sitzen zwei Leute und machen Musik, der eine auf der Hirtenpfeife, der zweite auf einem Saiteninstrument, ein Eimer ist über ihnen aufgehängt. Das Bett auf dem sie sitzen ist phantastisch verziert, die Seitenlehnen sind von Löwen gebildet, die einen Menschen und einen Hasen im Rachen halten, während auf ihren Häuptern lebhaft bewegte Figuren stehn. Dann folgen zwei Männer bei einem Mischkrug, der eine schöpft eben daraus; zwei andere bringen ein Stück Wild, zum Schluss sehn wir einen Mann, der mit zwei kleinen Keulen einen Hasen zu erjagen sucht. Der unterste Streifen zeigt ruhig hintereinander stehend einen

Hirsch, geflügelte und ungeflügelte Löwen, deren einer ein menschliches Bein im Rachen hält.

Der Stil der Reliefs ist ziemlich roh. Auffällig ist die ungeschickte Darstellung der Kleidung, von deren Wesen man keine Vorstellung gewinnt. Die Personen sehn aus wie Säcke. Ungewöhnlich sind die grossen Hüte welche die Männer tragen, auch die Helmform einiger Krieger kommt sonst kaum vor. Das Gefäss darf aber doch nicht in zu entfernte Zeit hinauf gerückt werden, die andern Gegenstände, welche in demselben Grabe gefunden sind, scheinen dem fünften Jahrhundert anzugehören.

Abgeb. Zannoni, *Gli scavi della Certosa di Bologna* Taf. 35, 6. 7 S. 101. Hochstetter, Die neuesten Gräberfunde von Watsch (Denkschriften der mathematisch-naturwissenschaftlichen Klasse der Wiener Akademie XLVII) Taf. 2 S. 12. Vgl. *Revue archéologique. 3 série* II S. 265 (Reinach).

173—190. (970—983.) Verzierungen von Geräten, von Bronce, teils Reliefs von getriebener Arbeit, teils runde gegossene Figuren, 1812 in der Nähe von Perugia gefunden. Die Reliefs befinden sich jetzt fast alle in der Glyptothek und dem Antiquarium zu München, die runden Figuren teils dort, teils in Perugia.

Gleich bei der Auffindung wurde die nicht unwahrscheinliche Vermutung ausgesprochen, dass diese Broncen oder wenigstens ein Teil derselben zur Verzierung eines Wagens gedient habe. Die Form der beiden grössten Fragmente wenigstens, desjenigen auf dem die Eberjagd und des andern auf dem die Meduse dargestellt ist, entspricht dieser Voraussetzung vollkommen; denn der Wagenstuhl war, wie erhaltene Wagen zeigen, in ähnlicher Weise ausgeschweift, wie diese Reliefs. Einige der Platten haben ein höheres Relief als die andern; wenn die Vermutung, dass der Wagen nicht allein aussen, sondern auch im Innern verziert war, richtig ist, so waren die flacher gearbeiteten Stücke vielleicht innen und die andern aussen angebracht. Doch beanspruchen wir nichts weniger als jedem Fragment seine Stelle anweisen zu können. Das Material des Wagens war jedenfalls Holz.

Auch hinsichtlich der Erklärung bleibt manches dunkel. Wir glauben indess, dass diejenige Erklärung der Wahrheit am nächsten kommt, die möglichst wenig tiefere Absichten voraussetzt. Aehnlich wie am Fries von Assos (N. 8—12), der überhaupt diesen Reliefs sehr verwandt ist, scheint die Zusammenstellung der verschiedenartigsten Dinge ohne bestimmte Absicht, in harmlosem kindlichem Sinn geschehen zu sein.

Das grösste Fragment (173) stellt eine Eberjagd dar, und vermutlich ist die kalydonische gemeint, die auch in der rein griechischen Kunst zu den ältesten dargestellten Gegenständen gehört. Ihr entsprach vielleicht eine ähnliche Scene auf der rechten Seite der Platte, von der sich nur ein paar Figuren erhalten haben. Die Verbindung zwischen beiden wird durch zwei wunderliche Figuren vermittelt, von denen die eine ein phantastisches Seetier, die andre eine menschliche Figur mit Fischflossen darstellt. Wir bezweifeln, dass eine andre Absicht die Darstellung dieser Figuren veranlasst habe, als die, den gegebenen Raum schicklich auszufüllen. Der primitive Künstler wusste sich eben nicht anders zu helfen. Unter dem Eber befindet sich ohne Zusammenhang mit den übrigen einer der Jäger, auch diese Figur ist nur des Raumes wegen hinzugefügt; gerade die älteste Kunst hat, wie man namentlich an den bemalten Vasen sieht, das Bestreben, jeden, auch den geringsten Raum mit einem Bilde zu beleben.

Auf einem andern Fragment (174) ist eine Meduse altertümlichster Art dargestellt, wie es scheint, mit zwei Löwen kämpfend, in welcher Situation wir sie sonst freilich nicht kennen. Das Seepferd und der storchartige Vogel auf derselben Platte sind sichtlich nur durch den Raum veranlasst.

Auf den andern Platten sehn wir den Minotaur (175), eine Frau mit einem Salbgefäss (176), die mit einer Hand ihr Gewand etwas hinaufzieht und wegen dieses Gestus für Aphrodite erklärt ist, einen bewaffneten Mann, der Löwen am Seil führt (177), ausserdem aber Tiere, zum Teil phantastischer Art, Löwen im Kampf mit Ebern (178), Löwen einen Hirsch zerfleischend (179), Löwe und Sphinx (180), eine zweite Sphinx (181), ein paar Panther (182) und ein paar Löwen (183).

Die Reliefs haben nach allem Anschein ein hohes Alter. Einmal der Technik wegen, denn die Bekleidung mit getriebenen Blechplatten ist die älteste Anwendung der Metallkunst. Sodann sind die Gegenstände der Darstellung, Tiere und Tierkämpfe und die kalydonische Eberjagd, auch in der übrigen griechischen Kunst die ältesten. Ferner ist die Behandlung des Reliefs sehr altertümlich, der Minotaur steht mit Beinen und Kopf im Profil, mit der Brust nach vorn, worüber schon oben (S. 81) gesprochen ist. Endlich sind die künstlerischen Formen noch ganz primitiv, namentlich ist das Profil, wie auf den ältesten Vasen, noch ganz schräg.

So altertümlich übrigens die Reliefs aussehen, so fallen sie doch bereits in die Zeit des griechischen Einflusses, wie

die Darstellung der kalydonischen Jagd beweist. Wir werden sie als gleichzeitig mit dem so sehr verwandten Fries von Assos (N. 8—12) betrachten dürfen.

Ob die zugleich mitgefundenen runden gegossenen Figuren auch zur Verzierung des Wagens gedient haben, müssen wir dahin gestellt sein lassen, sie dienten jedenfalls alle zur Verzierung von Geräten und sind in altertümlichem Stil gearbeitet. Es sind eine phantastische Göttin mit vier Flügeln (184), den Kopf mit der eigentümlichen etruskischen Mütze, dem Tutulus, bedeckt, in der Hand eine Taube haltend. Das Gesicht hat noch durchaus orientalischen Charakter. Aehnlichen Gesichtsschnitt hat die andere, ebenfalls mit dem Tutulus bedeckte Gestalt (185), die mit der Linken ihr Gewand etwas in die Höhe zieht nach Art der altertümlichen Aphroditefiguren. Sodann ist eine fischschwänzige Frau gefunden, die dem altgriechischen Typus der Skylla entspricht (186), ferner ein Löwe (187), die Protome eines Löwen (188) und einer Sphinx (189) und eine nackte männliche Figur (190), deren eigentümliche Stellung offenbar nur durch ihre tektonische Bestimmung zu erklären ist.

Abgeb. Micali, *Antichi monumenti* Taf. 28—31. Inghirami, *Monumenti etruschi* III Taf. 15, 4. 16, 2. 22—28. 32—35. Vermiglioli, *Saggio di bronzi antichi*. Müller-Wieseler I Taf. 59, 297. 298. Vgl. Gerhard, Hyperboreisch-Römische Studien I S. 202. Abeken, Mittelitalien S. 386. Brunn, Beschreibung der Glyptothek [4] S. 42, 32—38. Christ und Lauth, Führer durch das Antiquarium in München S. 37, 535—537. S. 59, 781—784. 787. 792. 793. Dennis, *Etruria* [2] II S. 427.

191. Löwe der einen Menschenkopf im Rachen hält, Broncehenkel von einem Gefäss.

Vermutlich ist es das von Christ und Lauth, Führer durch das Antiquarium in München S. 36, 533 erwähnte Exemplar.

192. Liegender Löwe, Bronce aus Etrurien.

193. 194. Zwei kleine liegende Löwen, von Bronce, aus Etrurien.

195. Pantherkopf von einem Geräte, Bronce aus Etrurien.

196. Seepferd, Verzierung von einem Broncegerät aus Etrurien.

197. Greifenkopf, Verzierung eines Gerätes, aus Etrurien.
Ganz ähnliche Köpfe befinden sich unter den Funden von Olympia.

198. (985.) Herakles eine Frau raubend, Rückseite eines Metallspiegels, früher im Palast Grimani in Venedig, dann im Besitz von Byres, jetzt im Brittischen Museum.

Ueber die Erklärung der Gruppe ist man noch nicht einig, man hat wegen der Inschriften, die ein übereinstimmendes Exemplar getragen haben soll, Herakles im Liebeskampf mit Pallas, die sich ihm zu entziehen suche, erkennen wollen. Aber selbst wenn jene Inschriften sicher wären, müssten wir diese Deutung bezweifeln. Die Ueberlieferung weiss nichts von dem vorausgesetzten Liebesverhältniss zwischen Herakles und Athena, und die Denkmäler lassen sich sammt und sonders ungezwungen aus dem Schutz erklären, den Athena fortwährend ihrem Helden gewährt. Hier ist sicher nicht einmal Athena dargestellt, die Tracht ist die einer gewöhnlichen Frau und der Helm, den man auf ihrem Haupte hat erkennen wollen, ist nur in den stumpfen Abgüssen aus dem mit Diadem geschmückten Haar geworden.

Im Abguss sind die Namen *Heracele* (Herakles) und *Mlacuχ*, welche den beiden Gestalten beigeschrieben sind, nicht zu erkennen; die Bedeutung des Frauennamens ist übrigens noch ganz unklar.

Dieses Relief ist eine ausgezeichnete und charakteristische Probe der Periode der etruskischen Kunst, als sie ganz abhängig war von dem strengen Stil der altgriechischen. Zwar fehlt es nicht an der Beimischung eines etruskischen Elements, die Bewegung der Frau ist höchst ungraziös, wie kein Grieche sie erfunden haben würde, ebenso ist die Haltung des rechten Armes an Herakles steif und unmotivirt und nur durch den Raum veranlasst, dessen glückliche und natürliche Ausfüllung überhaupt den Etruskern oft misslang. Trotzdem aber ist der Gesammteindruck des Werkes wegen der grossen Konsequenz und Präzision, mit welcher der strenge Stil durchgeführt ist, nichts weniger als abstossend.

Gewöhnlich sind die etruskischen Spiegel auf der Rückseite nicht mit einem Relief, sondern mit einer eingravirten Zeichnung verziert, aber dies Relief ist so flach gehalten, dass es auch fast nur wie eine Zeichnung aussieht und den Charakter des Ornamentalen auf das Strengste bewahrt.

Abgeb. Gerhard, Etruskische Spiegel IV Taf. 344. III S. 147. IV S. 88. Die Abbildungen I Taf. 159 (= Braun, Tages Taf. 3) und Byres, *Hypogaei or sepulcral caverns of Tarquinia* V Taf. 8 sind ungenau. Die Identität der erstgenannten mit dem Exemplar in London ergiebt sich aus der übereinstimmenden Zerstörung am rechten Rande, die der zweiten aus

der Gleichheit des — allerdings von der falschen Seite und nicht ganz richtig gelesenen — Namens der Frau. Ein mit Relief verzierter Spiegel findet sich auch *Gazette archéologique* VII Taf. 18.

199. (50.) Peleus und Thetis, Fuss eines Gerätes von Bronce, im Museum zu Florenz, wo sich noch ein zweiter Fuss desselben Gerätes befindet mit der ganz entsprechenden Darstellung des Perseus als Medusentöters.

Die Verwandlungen der Thetis, durch welche sie dem ihr bestimmten sterblichen Gatten Peleus zu entrinnen suchte, wurden, da man sie nicht direkt darzustellen vermochte, durch äusserlich hinzugefügte Zeichen für die Phantasie angedeutet. Die Tiere, die der bedrängten Göttin, welche sich vergeblich aus der Umarmung des Peleus zu befreien sucht, als Bundesgenossen zugesellt sind, sollen eben ihre Verwandlungen andeuten.

Die Komposition hat etwas Gezwungenes und Gewaltsames in der Haltung der Beine der beiden Figuren, was veranlasst ist durch die für das Gerät erforderliche dreieckige Form. Die Ausführung sowol des Ornaments als der Figuren ist sauber und fein.

Abgeb. Gori, *Museum Etruscum* I Taf. 144.

200. Broncestatuette eines steif dastehenden nackten Jünglings, in Arolsen. Das Halsband mit Bulla welches er am Halse trägt, weist auf etruskischen Ursprung hin, und der Stil passt dazu recht gut.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 98, 382.

201. Archaische Broncestatuette eines steif stehenden nackten Jünglings, in Arolsen.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 98, 387.

202. 203. Zwei ähnliche Statuetten.

204. Krieger, Broncestatuette in Arolsen.

Der Krieger trägt einen kurzen Chiton, darüber einen Panzer mit Gürtel, auf dem Haupt einen Helm, dessen Busch verloren ist, und dessen Backenlaschen in die Höhe geklappt sind. Am linken Arm trug er den Schild, in der Rechten die Lanze.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 106, 431.

205. **Minerva**, Broncestatuette in Kassel*.

Die Göttin trug am linken Arm den Schild, die Rechte war mit der Lanze hoch aufgestützt; der Helmbusch fehlt. Der Eindruck des Figürchens ist besonders gewöhnlich und unerfreulich.

206. **Etruskischer Dämon**, Broncestatuette in Kassel.

Es ist eine nackte weibliche Gestalt mit grossen Flügeln, zierlich geordnetem Haar und mancherlei Schmuck. Eine Deutung wissen wir nicht zu geben.

207. **Aehnliche Figur**, ebenfalls in Kassel.

Die Gestalt ist der vorigen bis auf die Stellung gleich, nur entbehrt sie des Schmuckes, und ist etwas kleiner.

208. (986.) **Dionysos** von Satyrn gestützt, Broncegruppe, die als Deckelgriff einer in Palästrina gefundenen und jetzt in Paris befindlichen Cista dient.

Der Deckelgriff der etruskischen Cisten wird wie der Henkel der Krüge sehr oft durch Figuren gebildet, die dann so angeordnet werden mussten wie es der praktische Zweck des Griffs erfordert. Man verwandte daher Gruppen von zwei oder auch drei Personen, die an ihren oberen Teilen in einander verschlungen eine feste Handhabe gewährten, während sie unten von einander getrennt blieben, um der den Deckel abhebenden Hand das Hineinfassen möglich zu machen. Daher finden wir Kämpfer- oder Ringergruppen zu diesem Zweck verwandt, besonders häufig aber bacchische Figuren, die sich mit den Armen umschlungen halten, einen Satyr und eine Bacchantin, oder wie hier den trunkenen Dionysos von Satyrn gestützt. Es lässt sich nicht läugnen, dass diese Gruppen keinen sehr erfreulichen Eindruck machen, denn die ruhige ja starre Stellung ist gerade für diese Wesen unnatürlich; das aber ist doch die Aufgabe solcher Figuren, dass sie nicht blos ihrer tektonischen Bestimmung entsprechen, sondern auch ihrem Charakter treu bleiben.

Die griechischen Vorbilder sind trotzdem kenntlich, namentlich in dem Kopf des Dionysos, der an den unten be-

---

* Diese und die folgenden Nummern gehören ihrem Stil nach nicht mehr der archaischen Epoche an; wir haben sie hier angeschlossen, um die wenigen etruskischen Werke nicht von einander zu reissen. Sie vertreten eine spätere Epoche der etrurischen Kunst.

sprochenen herkulanischen Kopf des Dionysos erinnert. Aber eben so kenntlich ist ein Zusatz von Plumpheit und Ungeschicklichkeit, von Härte und Mangel an harmonischer Verschmelzung der Formen. Sehr charakteristisch sind auch die abstehenden Ohren der Satyrn, wie ich sie nie in griechischer Kunst gesehn zu haben mich erinnere.

Abgeb. *Monumenti* VI Taf. 64, 1. Vgl. *Annali* 1862 S. 15 (Brunn).

209. (987.) Knabe mit der Gans, Broncefigur im Museum zu Leyden.

Die Erfindung ist griechisch, wie mehrere erhaltene Statuen zeigen, aber etruskisirt. Das hübsche Motiv, dass der Knabe dem Tiere spielend seinen Finger hinhält, damit es hineinbeisse, ist kaum mehr verständlich. Der Knabe hat etwas Steifes und Ungeschicktes und zugleich übertrieben Weiches, was dem etruskischen Nachahmer, nicht dem Original zur Last fällt. Nach italischer Sitte hat er eine Bulla um den Hals, auch sein Armband ist spezifisch etruskisch.

Am rechten Bein bemerkt man eine etruskische Inschrift. Vermutlich war das Werk ein Weihgeschenk und wurde als solches durch die Inschrift bezeichnet.

Abgeb. Micali, *Antichi monumenti* Taf. 43. Müller-Wieseler I Taf. 58, 291. Vgl. Leipziger Berichte 1848 S. 50 (O. Jahn).

210. Knabe mit einem Vogel, Broncestatuette in Kassel.

Die Bronce ist der eben besprochenen sehr ähnlich, im Motiv allerdings etwas abweichend, indem der Knabe den Vogel in der Linken in die Höhe hebt, aber der Grundzug ist derselbe und auch der Stil nahe verwandt. Die Amulette, welche der Knabe an dem Riemen um die Schulter trägt, zeigen den Einfluss italischer Sitte.

Abgeb. und ausführlich besprochen von K. F. Hermann, Der Knabe mit dem Vogel. Göttinger Winckelmanns-Programm 1847.

9. Denkmäler unbestimmter Herkunft.

211. (26.) Sogenannte Penelope, Marmorstatue im Vatikan. Ergänzt sind: das Stück des Gewandes über dem Kopfe — während der Kopf zwar aufgesetzt, aber zugehörig ist — die Nase, die rechte Hand, das rechte Bein vom Knie abwärts und der linke Fuss. Auch ist der Fels, worauf die Figur sitzt, erst durch moderne Bearbeitung entstanden. Ursprünglich sass sie, nach mehreren antiken Wiederholungen zu schliessen,

auf einem mit Fussschemel versehenen Stuhl, unter welchem ein Arbeitskörbchen stand.

Den Namen Penelope hat man durch folgende Bemerkungen motivirt: Die Stellung der Figur, namentlich dass sie die linke Hand aufstütze um den zusammensinkenden Körper zu halten, deute auf Ermattung von Sorge und Schmerz, das Ueberschlagen des einen Schenkels über den andern, gegen die strengen Begriffe der weiblichen Schicklichkeit, zeige ebenfalls ein in Betrübniss auf sich selbst zurückgezogenes und des Aeussern unachtsames Gemüt und das Arbeitskörbchen unter ihrem Stuhl sei eine Hindeutung auf eine durch häusliche Tugenden ausgezeichnete Frau. Dies Alles wäre nicht entscheidend; wichtiger scheinen einige Reliefs aus gebrannter Erde, auf welchen dieselbe Figur nur mit einigen ganz unwesentlichen Abweichungen vorkommt und zwar durch die umgebenden Figuren und durch die dargestellte Handlung deutlich als Penelope charakterisirt. Denn mit der von Dienerinnen umgebenen trauernden Frau vereinigen diese Reliefs die Scene der Fusswaschung des Odysseus durch die alte Amme Eurykleia, und stellen daher die Penelope in dem Moment dar, wo sie, nichts merkend von all den Vorgängen bei der Fusswaschung — Athena hatte ihr Gemüt abgewendet, wie es bei Homer heisst — in trauriges Nachdenken versunken dasitzt, schwankend, ob sie dem alten Gemahl treu bleiben oder einem der Freier als Gattin folgen solle. Der Urheber dieser Erklärung nimmt an, dass unsre Figur zu einer jenen Reliefs entsprechenden Gruppe freier Figuren gehört habe, ohne welche sie unverständlich sei.

Beweiskraft hat keine dieser Bemerkungen. Richtig erkannt ist der trauernde Ausdruck, welcher in der ganzen Haltung liegt — nur würde ich die Art des Sitzens nicht so sehr betonen, da sie ebensowohl in dem Stil der Figur ihre Erklärung finden kann — aber diese Trauer passt für sehr viele andere Lagen ebenso gut. Die Thonreliefs gehören einer viel späteren Zeit an, und haben wol nur den Typus der betrübt dasitzenden Frau in ihrer Weise verwendet. Ueber die ehemalige Bedeutung geben sie gar keinen Aufschluss.

Wir halten deshalb die andre Meinung für richtig, welche die Figur für den Schmuck eines Grabes und die Darstellung der Verstorbenen hält. Wie gut der Ausdruck von Trauer dazu passt ist offenbar. Wir finden auf griechischen Grabsteinen sehr ähnliche Darstellungen der sitzenden Frau, und ganz gewöhnlich ist dabei der Arbeitskorb unter dem Stuhl, den

wir auch hier voraussetzen mussten. Dass die Gräber von Frauen auch mit Statuen geschmückt wurden, ist nicht zu bezweifeln.

Die Figur ist reliefartig komponirt, die ganze Stellung, namentlich das Herumbiegen des Oberkörpers entspricht der Reliefkomposition; der Künstler hat nur für einen Profilanblick gearbeitet. Auch dies erklärt sich besser bei der Annahme einer Grabstatue, als einer grösseren freien Gruppe. Der Stil ist altertümlich, aber es ist nicht jener strenge herbe Stil, den wir z. B. in Athen oder Aegina finden. Die Stellung hat etwas höchst natürliches, fast zufälliges, und die Falten zeigen einen leichten, lockeren Fall, der anderen archaischen Werken gegenüber sehr frei, aber auch etwas nachlässig erscheinen kann. Hierin dürfen wir diese Statue den Skulpturen vom Zeustempel in Olympia an die Seite stellen, die ja eine gleiche Verbindung von altertümlicher Gebundenheit und Zufälligkeit zeigen. Sehr belehrend ist in dieser Beziehung auch der Vergleich mit der unter der folgenden Nummer besprochenen sogenannten Hestia. Die Verwandtschaft beider springt in die Augen, man vergleiche nur die Köpfe. Und doch, wie viel strenger erscheint die Hestia, besonders eben in der Gewandung. Aber ebenso erscheinen in Olympia die stehenden Gestalten durchweg starrer, altertümlicher, als die oft bewundernswürdig natürlichen sitzenden.

Abgeb bei Raoul Rochette, *Monumens inédits* Taf. 32, 1 S. 162. 420 und bei Thiersch, Epochen der bildenden Kunst[2] Taf. 2 S. 426, von welchem die Erklärung als Penelope stammt. Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke Taf. 33, 23 S. 807. Clarac V Taf. 834, 2090. Müller-Wieseler I Taf. 9, 35. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 168, 12. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 332. Pervanoglu, Grabsteine der alten Griechen S. 47 ist geneigt zu der älteren Erklärung als Grabmal (Nibby, *Itinerario istruttivo di Roma* II S. 611) zurückzukehren, die auch ich für die richtige halten muss. Vgl. Mitteilungen IV S. 294. 304 (Löschcke). Furtwängler, Sammlung Sabouroff zu Taf. 15.

212. (80.) Vermeintliche Hestia, Marmorstatue, früher im Palast Giustiniani, jetzt im Museum Torlonia in Rom. Ergänzt ist der Zeigefinger der linken Hand, die ursprünglich ein Scepter hielt: man bemerkt noch im Inneren der Hand eine daher stammende durchgehende Höhlung, auch würde ohne dies die Haltung der Hand unerklärlich sein.

Diese Göttin, aus deren Wesen ein feierlicher Ernst zu sprechen scheint, galt lange Zeit ziemlich allgemein für Hestia; die Heiligkeit und Unverrückbarkeit des häuslichen Heerdes schien in dieser strengen und unbeweglichen Gestalt, die fast

im Boden zu wurzeln scheint, trefflich symbolisirt, und wir werden zugeben, dass der allgemeine Charakter des Werkes und noch mehr der Eindruck, den es auf moderne Beschauer machen muss, damit richtig bezeichnet ist. Mit fast herber Strenge weist diese Figur alle weibliche Anmut zurück. Das Gewand ist im Faltenwurf äusserst sparsam, und keine Unordnung stört den streng symmetrischen Lauf der Linien. Die Gestalt biegt sich nur unmerklich in der rechten Hüfte, auf welcher sie ruht, so dass fast nur senkrechte Linien zur Wirkung kommen. Nur die kleinen krausen Falten unter dem Ueberschlag des Gewandes beleben ein wenig die Gestalt, sowie auch die Wendung des Kopfes die allzu grosse Starrheit etwas mildert. Das Scepter in der Linken, das nahe bei der Figur stand, um nicht den geschlossenen Charakter derselben zu beeinträchtigen, bezeichnet allgemein die Göttin; die Geberde der Rechten ist nicht ein leichtes, graziöses Handauflegen, sondern ein festes Anstemmen der Hand, das den Charakter des Sichern, Festen verstärkt.

Aber dieser Eindruck der Unbeweglichkeit und Strenge ist keineswegs in diesem Grade und als unterscheidendes Merkmal von dem Künstler beabsichtigt; er ist einer bestimmten Kunstschule eigen, derjenigen nämlich welche die Bildwerke am Zeustempel zu Olympia schuf. Ausser mehreren Frauengestalten der Metopen ist es vor allem die Hippodameia aus dem Ostgiebel, welche die auffälligste Verwandtschaft mit unserer Figur zeigt, eine Verwandtschaft die so gross ist, dass man den Torso der Hippodameia geraume Zeit für eine 'Hestia' hielt, bis sich seine Zugehörigkeit zum Giebel herausstellte. Diese Aehnlichkeit, die sich in Stand, Art der Bewegung, Behandlung des Gewandes, Kopfform wiederfinden lässt, kann nicht zufällig sein. Wir müssen also beide Werke derselben Schule zuschreiben.

Andrerseits zwingt uns diese Verwandtschaft, die Deutung auf Hestia aufzugeben. Allerdings wären die geschilderten Eigenschaften für ein Bild dieser Göttin durchaus passend, und wirken darum günstig und stark auf unsere Empfindung, während wir dieselben Eigenheiten in der Komposition des Giebels und der Metopen als Beschränkung des künstlerischen Vermögens spüren; aber wir dürfen nicht behaupten, dass der Künstler in dem Götterbild vornehmlich Ernst und strenge Ruhe habe bilden wollen, da diese Züge eben alle seine ruhig stehenden Frauengestalten mehr oder minder gemein gehabt haben werden. Wir müssen uns also begnügen in der Statue

das Bild einer würdigen, vielleicht strenge waltenden, doch aber matronalen Gottheit zu erblicken.

'Das Gesicht ist schön, aber strenge; die Augenbrauen und Augenlider sind schneidend scharf, die Lippen durch einen Einschnitt umzogen und die Nase hat einen flachen Rücken mit scharfen Kanten.' Die Markirung der Lippenränder durch einen Einschnitt ist an Broncen und Kopien von Broncen nicht selten, findet sich indessen auch bei Marmorstatuen, z. B. bei den Aegineten. Auch die etwas drahtartigen Haare begründen nicht die Annahme einer Kopie nach broncenem Original, da man sie im alten Kunststil auch in Marmor drahtartig bildete. Man möchte vielmehr glauben, dieses vortreffliche Werk sei eine griechische Originalarbeit und habe einst dem Kultus gedient.

Abgeb. *Galleria Giustiniani* I Taf. 17. E. Braun, Vorschule der Kunstmythologie Taf. 33 S. 20, vgl. Götterlehre S. 221; auch in der italienischen Gesammtausgabe der Werke Winckelmann's (*Opere di G. G. Winckelmann*) Taf. 64, 178. Die Deutung auf Hestia hat zuerst Hirt, Bilderbuch S. 70 ausgesprochen, dann Welcker A. D. V-S. 3 ausgeführt. Vgl. Arch. Ztg. 1865 S. 12* (Michaelis). Conze, Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik S. 18. P. E. Visconti, *Museo Torlonia* S. 198, 400.

213. (91.) Wettläuferin, Marmorstatue im Vatikan, aus dem Besitz der Barberini von Clemens XIV angekauft. Ergänzt sind die Arme von der Mitte des Oberarms an; ihre Haltung, namentlich die der Hände, war, wie sich weiter unten ergeben wird, ursprünglich wol etwas anders, es scheint, dass der Restaurator sich die Figur wie über irgend einen Anblick staunend gedacht hat, wofür kein Grund einzusehen ist.

In Olympia fanden zu Ehren der Hera Wettläufe von Jungfrauen statt. Die Mädchen trugen dabei ein bis auf die Kniee hinabreichendes Kleid, das Haar hing gelöst herab, die rechte Schulter bis zur Brust war entblösst. Die Siegerinnen erhielten einen Olivenkranz und ein Stück von dem der Hera geopferten Rinde; es stand ihnen auch frei, wie die Sieger ihren Sieg durch eine Statue zu verewigen. In dieser Nachricht hat man mit Recht die Erklärung unsrer Figur gefunden; denn wenn auch die Tracht derselben nicht ganz mit dem Wortlaut jener Notiz übereinstimmt, so sind doch die Abweichungen so gering, dass sie nur als leichte künstlerische Freiheiten betrachtet werden dürfen. Der Künstler hat durch das gekürzte Gewand die Wettläuferin, die in ihrer Bewegung möglichst ungehindert sein muss, noch treffender

charakterisirt. Dasselbe ist nach der spartanischen, etwas unweiblichen Sitte, die bei jenen olympischen Wettläufen vielleicht massgebend war, nur an einer Seite geschlossen und eng anliegend, um den schnellen Lauf zu erleichtern. Durch den breiten Gürtel wird es noch enger angeschlossen. Und wie das Gewand, so ist auch die Gestalt des Mädchens — allerdings übereinstimmend mit der künstlerischen Gewohnheit dieser Epoche — dem Wettlauf entsprechend gebildet, ohne weibliche Fülle und Ueppigkeit, kräftig in Schulter und Brustkasten, schmal in der Hüfte, schlank und graziös und dabei echt jungfräulich.

Das Mädchen ist im Moment des Ablaufs dargestellt. Schon neigt sich der Körper vorn über, und der rechte Fuss, der auf einer kleinen Erhöhung steht, ist bereits gehoben. Die Arme hingen gestreckt herab, eine in der Spannung der Erwartung natürliche Bewegung; der gesenkte Kopf giebt den Eindruck des Gesammelten, auf die Sache Gerichteten, oder des Züchtigen, Jungfräulichen. Das an dem nebenstehenden Stamm angebrachte Siegessymbol, der Palmzweig, bezeichnet das Mädchen als Siegerin im Wettstreit; die Statue war demnach zur Verewigung eines Sieges gearbeitet und wahrscheinlich der Sitte gemäss am Orte des Sieges, Olympia, möglichenfalls auch in der Heimat der Siegerin aufgestellt. Man hat sich die Mehrzahl der Siegerstatuen Olympia's ähnlich zu denken, wie diese Figur, nicht situationslos, bloss figurirend, sondern in einer für die Gattung des siegreichen Kampfes charakteristischen Stellung. Doch ist diese Figur sicher kein Originalwerk, denn die Siegerstatuen, die im Freien aufgestellt wurden, waren der Regel nach von Bronce. In diesem Fall ist für das Original wol der zur Stütze dienende Stamm hinwegzudenken, wodurch die Figur auch an Leichtigkeit gewinnt.

Der Stil dieser liebenswürdigen, echt griechischen Figur weist auf die Mitte des fünften Jahrhunderts, als der altertümliche Stil noch nicht ganz überwunden war. Im Einzelnen heben wir die noch zu hoch stehenden Ohren, die Bildung der Augen und der untern Gesichtspartie hervor und die für den alten Stil charakteristische Linie, die das Gewand nach hinten bildet. Auch ist im Ganzen noch etwas von den knappen und scharfen Umrissen und von der liebenswürdigen Befangenheit des alten Stils fühlbar; obwol durch den Kopisten einiges von der alten Strenge verloren gegangen sein wird. Zu beachten sind die sehr schlanken Verhältnisse der Gestalt,

welche man oft mit Unrecht für ein Kennzeichen einer viel späteren Epoche gehalten hat.

Abgeb. und erklärt von E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* III Taf. 27. Vgl. Welcker's Zeitschrift S. 352 (Zoega). Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 270, 1. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 503. Kekulé, Die Gruppe des Künstlers Menelaos S. 29. *Annali* 1865 S. 66. Conze, Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik S. 28. — Die Statuette einer solchen Läuferin aus Dodona ist bei Rayet, *Monuments de l'art antique* I Taf. 17, 3 abgebildet. — Die betreffende Stelle des Pausanias V 16, 2 lautet: *θέουσι δ' οὕτω· καθεῖταί σφισιν ἡ κόμη, χιτὼν ὀλίγον ὑπὲρ γόνατος καθήκει, τὸν ὦμον ἄχρι τοῦ στήθους φαίνουσι τὸν δεξιόν ... ταῖς δὲ νικώσαις ἐλαίας τε διδόασι στεφάνους καὶ βοὸς μοῖραν τεθυμένης τῇ Ἥρᾳ· καὶ δὴ ἀναθεῖναί σφισιν ἔστι γραψαμέναις εἰκόνας*, wobei noch zu bemerken, dass die Lesung *γεγραμμένας*, die manche Schwierigkeiten gemacht hat, nur auf moderner Conjectur beruht.

214. (452.) Weiblicher Kopf von griechischem Marmor, in der Sammlung des Herzogs von Alba zu Madrid befindlich.

Der Kopf ist jedenfalls ein Idealkopf, doch ist es uns nicht möglich eine genaue Bestimmung desselben zu geben, da jeder Anhalt zu einer Deutung fehlt. In Formen und Ausdruck steht er den Köpfen vom olympischen Zeustempel am nächsten. Auch die Art der Haarbehandlung, und die Tracht findet hier ihre nächste Analogie. Auf dem Schädel sind die Haare nicht ausgearbeitet — auch dies ganz analog den olympischen Werken — vermutlich weil es nach der ursprünglichen Aufstellung überflüssig gewesen wäre, oder auch weil sie ursprünglich in Farben ausgeführt waren.

Abgeb. *Memorie* II Taf. 3 S. 34, wo Hübner nachzuweisen versucht, dass Athena dargestellt sei, da keine der übrigen Göttinnen gemeint sein könne. Aber ein solcher negativer Beweis ist ohne Kraft. Vgl. Hübner, Die antiken Bildwerke in Madrid S. 247, 571.

215. (501.) Dornauszieher, Broncestatue im Conservatorenpalast auf dem Capitol in Rom. Es fehlen nur die Augäpfel, die aus einer besonderen Masse eingesetzt waren.

Der Knabe ist beschäftigt, sich einen Dorn aus dem Fuss zu ziehn, und die etwas aufgeworfenen Lippen sind charakteristisch für seine gespannte Aufmerksamkeit. Die Figur ist mit höchster Objectivität ohne alle Rücksicht auf den Betrachtenden dargestellt.

Hinsichtlich der Zeitbestimmung hat man dies Werk mit einer der alexandrinischen Zeit angehörenden Gruppe — einem Knaben, der seine Kräfte an einer Gans probirt — zusammengestellt, allein mit Unrecht. Denn die Anordnung der Haare ist noch weit entfernt von der zufälligen Natürlichkeit, die

nach Alexander üblich war, sie stimmt vielmehr mit der stilisirenden Weise der früheren Zeit. Der Kopf ist dem des Apollo aus dem Westgiebel in Olympia überraschend ähnlich, wie auch die etwas eckige, zwar höchst natürliche aber nicht eigentlich anmutige Haltung des Körpers, und das dem alltäglichen Leben entnommene Motiv in den olympischen Bildwerken ihre besten Analogien findet. Diese Aehnlichkeit weist die Entstehung der Bronce in's fünfte Jahrhundert.

Es ist nicht wahrscheinlich, dass man schon damals eine solche Statue rein um ihres liebenswürdigen Motives willens geschaffen haben sollte; vielmehr ist vorauszusetzen, dass sie irgend einem besonderen Anlass ihre Entstehung verdanke. So hat man vermutet, es sei ein Knabe, der im Wettlauf sich einen Dorn in den Fuss getreten und trotzdem gesiegt habe, oder eine Darstellung aus der Gründungssage irgend einer Stadt, wie von Lokros erzählt wurde, dass ihm die Verletzung durch einen Dorn nach Orakelspruch die Stätte anzeigte, wo er eine Niederlassung gründen sollte. Später allerdings ist die Statue ganz ohne solche Beziehung beliebt gewesen und nachgeahmt worden, und besonders eine treffliche Marmorstatue zeigt uns die Uebertragung des alten Motivs in die ganz natürlichen Formen der späteren Kunst.

Abgeb. Righetti, *Descrizione del Campidoglio* II Taf. 207. Piroli, *Musée Napoléon* IV Taf. 24. E. Q. Visconti, *Opere varie* IV Taf. 23, 1 S. 163. *Annali* 1874 Taf. M, am besten bei Rayet, *Monuments de l'art antique* I Taf. 35. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom III, 1 S. 119, 3. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 127. Die Aehnlichkeit mit den olympischen Skulpturen, die nach meiner Ansicht allen Streit über die Entstehungszeit der Bronce niederschlagen muss, hat Kekulé, Arch. Ztg. 1883 S. 229 ausgeführt, auf welchen Aufsatz ich auch wegen der früheren Litteratur verweise. Wenn Rayet (*Monuments de l'art antique* I S. 1) trotzdem an der Entstehung in einer eklektischen Schule festhält, welche auf den Typus der olympischen Köpfe zurückgegriffen habe, so übersieht er, dass die Verwandtschaft sich durchaus nicht auf die Köpfe beschränkt, sondern sich in diesen nur für uns am deutlichsten zeigt, sowie dass es schwer glaublich ist, man habe eben die an sich geradezu unschönen olympischen Köpfe als Vorbild genommen, um daraus einen archaischen, aber doch anmutigen Kopf zu schaffen, und diesen in solcher Lage darzustellen, dass niemand ihn recht zu sehn vermochte und erst die moderne Forschung seinen Charakter erkannte. Die Verwandtschaft des Dornausziehers mit den olympischen Werken lässt sich eben bis in die eigentliche Kunstauffassung hinein verfolgen. Wie dort der eine Knabe mit seinem Fusse spielt, die andern Personen mit dem Gewand beschäftigt sind, so hat der Künstler auch hier eine rein aus dem Leben gegriffene Scene dargestellt, und sich um harmonischen Fluss der Linien ebensowenig bekümmert als die Verfertiger jener Giebel.

216. Kopf eines Jünglings aus Erz, früher in Villa Albani, jetzt in München. Die Lippen sind vergoldet, die Augen waren wol von Silber oder bunten Steinen eingesetzt, auch an dem Bande, welches das schlichte Haar umgibt, war einzelnes mit Silber eingelegt.

Der Kopf, welcher ursprünglich etwas nach seiner rechten Seite geneigt war, ist von edler Einfachheit in der Anlage, mehr streng als anmutig im Ausdruck, aber von grosser Feinheit in der Durchbildung der Formen, so dass er in schöner Uebereinstimmung mit dem dargestellten Alter den Eindruck einer bescheidenen, schüchternen Zurückhaltung macht. Das nächst verwandte Werk ist der Dornauszieher (215); beide werden derselben Schule entstammen.

Abgeb. Piroli, *Musée Napoléon* IV Taf. 74. Arch. Ztg. 1883 Taf. 14, 3 S. 246 (Kekulé). Vgl. Verhandlungen der neunundzwanzigsten Versammlung deutscher Philologen in Innsbruck S. 162 (Flasch). Brunn, Beschreibung der Glyptothek[4] S. 274, 302. Brunn und Flasch heben die Verwandtschaft mit Werken des Polyklet hervor, die vorhanden, aber mehr allgemeiner Art ist. Eine wirklich schlagende Aehnlichkeit bietet, wie Kekulé bemerkt, der Kopf des Dornausziehers vom Capitol und des Apollon aus dem Westgiebel von Olympia.

217. Eros, Marmorstatue in der Ermitage zu Petersburg, früher im Palast Soranzo in Venedig. Ergänzt ist die Nase, der rechte, nicht mit abgeformte, Unterarm und ein Stück des linken Unterarms, so dass die Zugehörigkeit der antiken linken Hand nicht ganz sicher steht.

Die Deutung auf Eros gibt uns eine in Sparta gefundene Wiederholung (218), auf deren Rücken noch die Einsatzlöcher für Flügel erhalten sind. Wir müssen uns denken, dass die Gestalt ursprünglich neben einer anderen, erwachsenen stand, und zu dieser hinaufblickte. Anders lässt sich der in die Höhe gerichtete Blick kaum erklären. In der linken Hand mag Eros den Bogen gehalten haben.

Unsere Statue ist Kopie, wie schon daraus hervorgeht, dass sie ursprünglich einer Gruppe angehört haben muss; es wird auch noch durch den genannten Torso aus Sparta bewiesen, welcher weit besser gearbeitet ist. Das Original beider Statuen haben wir wieder im fünften Jahrhundert zu suchen, aber nicht in Attika.

Abgeb. Conze, Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik Taf. 9 S. 22. Arch. Ztg. 1878 Taf. 16 S. 126 (Flasch). Vgl. Kekulé, Die Gruppe des Künstlers Menelaos S. 31.

218. Eros, Torso aus Sparta, Wiederholung von 217,

aber von viel schärferer und besserer Arbeit, wie ein Blick auf die Bildung der Brust und des Bauches lehren kann. Auf den Schulterblättern sind Vertiefungen erhalten, welche nur zur Anheftung der Flügel gedient haben können. Dass auch diese Figur nicht etwa das Original ist, zeigt schon die nur ganz flüchtig angelegte Rückseite.

Abgeb. Arch. Ztg. 1878 Taf. 16 S. 126 (Flasch). Mitteilungen II S. 325, 38 (Milchhöfer und Dressel).

219. Standbild eines Jünglings, aus Pentelischem Marmor, 1862 im Theater in Athen sehr zertrümmert aufgefunden, doch konnten die Stücke wieder zusammengesetzt werden, so dass jetzt nur die Unterarme, die Füsse und die Nase fehlen.

Es ist eine schlanke, aber ungemein kräftige und muskulöse Gestalt, die in wenig bewegter Haltung vor uns steht. Nach der Gewohnheit der älteren Kunst sind besonders die Schultern sehr breit, die etwas zusammengedrückten Schulterblätter und das tief liegende Kreuz geben der Haltung etwas gezwungenes, aber energisches und gespanntes. Einen kräftigen Körper in lässiger Ruhe darzustellen vermochte diese Kunst noch nicht.

Die Haartracht ist ganz archaisch; die langen Haare sind zu zwei Zöpfen geflochten, die von den Ohren aus nach beiden Seiten hin um den Kopf gewunden sind. Auch die Behandlung der Haare ist noch altertümlich, doch zeigt sich besonders in den frei herabhängenden Locken über der Stirne schon ein ganz bedeutender Fortschritt zu naturgemässer Bildung. Die Darstellung des Körpers hat schon einen hohen Grad von Naturwahrheit erreicht. Noch scheint alles, wie die Stellung im ganzen, etwas hart, noch etwas unfrei, aber erstaunlich gross ist die Kenntniss und Beobachtung der Natur, die sich überall zeigt, und nur ein kleiner Schritt trennt dies Werk von der vollen Freiheit der entwickelten Kunst.

Wir werden die Entstehung dieses Werkes demnach in die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts versetzen; die Schule können wir noch nicht bestimmen.

Was die Deutung angeht, so hat man die Figur meist als Apollon aufgefasst, wozu ja die Haartracht durchaus passen würde. Aber auch Jünglinge trugen sich so, und es ist deshalb die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass es vielmehr das Standbild eines Athleten sei, welches man rein als Kunstwerk geschätzt und wiederholt hätte.

Abgeb. Conze, Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik Taf. 3—5 S. 13. Murray, *A history of greek sculpture* I S. 190. *Journal of hellenic studies* I Taf. 5 S. 179. II S. 332 (Waldstein). Kekulé, Die Gruppe des Künstlers Menelaos S. 41. Jahrbücher für Philologie XCIX S. 85. Schwabe, *Observationes archaeologicae* II S. 8. Mitteilungen V S. 39 (Furtwängler). Waldstein hat zu erweisen versucht, dass das Original dieser Statue von Pythagoras von Rhegion stamme; ich kann das durchaus nicht für sicher halten. Richtig ist dagegen von ihm behauptet, dass der Omphalos (220) nicht zu ihr gehöre. Ein Wiederholung der Statue siehe unter 221, eine andere erwähnt Matz, Antike Bildwerke in Rom S. 47, 179. Diese hat einen Köcher als Stütze, und würde also für die Deutung auf Apollo sprechen. — Kekulé 70. Sybel 291.

220. Der Omphalos von Delphi, der heilige Stein, welcher den Mittelpunkt der Erde bezeichnen sollte, geschmückt mit einem Netz von Wollbinden. Die Fussspuren auf der Oberfläche rühren von dem Standbild eines Apollon her. Man hat geglaubt dies in der eben beschriebenen, zugleich gefundenen Statue zu besitzen, doch stimmt die Stellung der Füsse nicht genau, auch fehlt jede Spur der Stütze, welche am rechten Bein der Statue befindlich war, auf dem Omphalos, so dass die Stücke nicht zusammen gehören können.

Die Litteratur siehe bei 219. Vgl. auch K. Bötticher, Der Omphalos des Zeus zu Delphi. Berliner Winckelmanns-Programm 1859. *Annali* 1857 S. 160 (Wieseler).

221. Sogenannter Apollo, Jünglingsstatue aus Parischem Marmor, von Choiseul-Gouffier in Konstantinopel erworben, seit 1818 im Brittischen Museum. Die Nase ist ergänzt.

Die Bildsäule ist eine genaue Replik von 219, nur scheint der linke Arm etwas mehr gesenkt gewesen zu sein. Dies Exemplar zeichnet sich vor dem andern durch bessere Erhaltung aus, da hier die Füsse noch vorhanden sind. Am Baumstamm sehn wir eine Art von Riemen herabhängen, vielleicht ist das ein Schlagriemen, den der Jüngling in der Hand hielt, durch welchen er dann als Athlet bezeichnet wäre.

Abgeb. *Specimens of antient sculpture* II Taf. 5. *Ancient marbles* XI Taf. 32. *Journal of hellenic studies* I Taf. 4 S. 178. (Waldstein). Clarac III Taf. 482 B, 931 A. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 664.

222. (90.) Apollo, Marmorstatue im Museum zu Mantua. Willkührlich, und zwar nur am Abguss ergänzt ist die Fackel in der Rechten, doch geht aus zwei an der Hüfte und oberhalb des Knies erhaltenen Stützen — die erste ist an diesem Abguss weggenommen — hervor, dass sich auch an dieser Seite ein Attribut befand, von dem auch wol die kleine Er-

höhung hinter der rechten Ferse als Rest geblieben ist, welche Veranlassung zur Ergänzung der Fackel gegeben zu haben scheint. Am rechten Arm beginnt die Ergänzung oberhalb des Ellenbogens, auch der linke Unterarm und Hand sind modern. Die obere Hälfte des Baumes und der Kopf der Schlange sind ebenfalls ergänzt, und zwar aus Gips, es ist deshalb sehr fraglich, ob der Vogel in der Spitze des Baumes, welcher wieder aus Marmor besteht, antik, oder wenn antik ob er zugehörig ist. Sonst müsste man in diesem seltenen Attribut des Apollo den Habicht *(κίρκος)* 'den schnellen Boten des Apollo' erkennen. Auf jeden Fall wäre er etwas winzig ausgefallen.

Da die Figur in mehreren hinsichtlich der Attribute nicht ganz übereinstimmenden Exemplaren erhalten ist, so fragt sich zunächst, in welchem derselben die ursprüngliche Anordnung bewahrt ist. Den gegründetsten Anspruch darauf hat das in Pompeji gefundene, in Bronce ausgeführte Exemplar, in welchem der Gott viel einfacher erscheint, nur mit der Kithar in der Linken, mit dem Plektron in der herabhängenden Rechten. Denn wie die Haltung des Kopfes zeigt, ist der Gott in sich versunken, an eine Stimmung hingegeben, und hierfür würde das Attribut der Kithar, deren Klängen er sein Haupt zuneigt, die treffendste Motivirung geben, während die Attribute der Mantuanischen Statue nur gleichgültig und ohne Zusammenhang mit der Stimmung des Gottes dastehen. Letztere ist also eine etwas freiere Kopie, und war wol, wie man aus der Fülle der Symbole, von denen die Figur umgeben ist, geschlossen hat, für den Kultus bestimmt. Der strenge, ernste Charakter der Statue würde diesem Zweck durchaus entsprechen. Ein Teil der Symbole war freilich schon aus technischen Gründen, nämlich zur Stütze notwendig, deren das Originalwerk, welches wie das pompejanische Exemplar gewiss von Erz war, nicht bedurfte. Die drahtartige Behandlung des Haares an der Mantuanischen Statue passt auch für die Nachahmung einer Erzstatue.

Die Originalkomposition gehört gewiss der Mitte des fünften Jahrhunderts an; denn auf den Zusammenhang mit dem altertümlichen Stil deuten die zu hoch gestellten Ohren, die flachen Wangen, die breiten, eckigen Schultern, die schmalen Hüften und die ganze Auffassung. Es ist noch nicht der schwärmerisch bewegte Typus des musizirenden Apollo, der mit Skopas Eingang in die Kunst fand, sondern eine göttlichere, ernstere, strengere Auffassung, noch nicht die gra-

ziösere Stellung, die weicheren, rundlicheren Formen, in denen das vierte Jahrhundert sich den Apollo dachte, sondern fast herbe und hart, mehr zurückweisend als anlockend tritt uns der Gott entgegen.

Die Mantuanische Kopie scheint erst in römischer Zeit verfertigt zu sein, denn die Aushöhlung des Augensterns war, wie es scheint, den griechischen Marmorarbeitern, die ihn durch Farbe bezeichneten oder auch aus besonderer Masse einsetzten, unbekannt.

Abgeb. Labus, *Museo di Mantova* I Taf. 5. 6. Clarac III Taf. 482 B, 933 A. Kekulé, Die Gruppe des Künstlers Menelaos Taf. 3, 2 S. 27, 9. Vgl. Arch. Ztg. 1857 S. 35* (Brunn). *Annali* 1865 S. 67 (Kekulé). Dütschke IV 872.

223. Apollokopf, gefunden in der Gegend des Olympieions zu Athen. Pentelischer Marmor.

Der Kopf gehört noch der älteren Kunst an, die Formen sind weit entfernt von der Weichheit der späteren Zeit, ja der Ausdruck des Gesichts kann geradezu streng und herbe genannt werden. Die Deutung auf Apollo steht durch eine ganz übereinstimmende Statue in Kassel fest.

Abgeb. Mitteilungen I Taf. 8—10 S. 177 (Kekulé). Vgl. Heydemann 731. Sybel 747.

224. Wiederholung des vorigen Kopfes, nur von etwas milderem Ausdruck und sorgfältigerer Ausführung, im Besitz des Grafen Baracco zu Rom.

Abgeb. *Monumenti* XI Taf. 16, 1. 2. Vgl. *Annali* 1880 S. 196 (Benndorf). Matz, Antike Bildwerke in Rom I S. XVII, 234a.

225. (92.) Sogenannter Orest, Figur aus griechischem Marmor in Villa Albani, 1769 in Rom gefunden. Ergänzt sind der Hinterkopf, der rechte Arm, der linke Vorderarm und die Zehen des rechten Fusses; die Ergänzung ist aber nach einer besser erhaltenen Wiederholung zu schliessen richtig, nur dass der rechte Arm ganz unthätig, ohne etwas zu halten, herabhing.

Es sind zwei Gruppen vorhanden, in denen dieselbe Figur, das eine Mal mit einer weiblichen, das andere Mal mit einer männlichen Figur zusammen sich wiederholt, Gruppen, die man meist als Orestes mit Elektra, bez. Pylades erklärt, und auf welche gestützt man nun auch diese Einzelfigur für Orestes gehalten hat. Er wäre dann etwa in dem Augenblick dargestellt, wo er einem Teilnehmer den Plan zur Rache des Vaters mitteilt, woraus sich seine ernste, fast trauernde Stimmung

verstehen liesse. Aber wir wissen nicht, ob die Gruppe oder die einzelne Figur das frühere ist, und auf jeden Fall genügt die formale Entlehnung aus der Gruppe oder für die Gruppe nicht zu einer Benennung; vgl. zu 211.

Der stilistische Eindruck der Gestalt ist altertümlich. Die ganze Stellung, die eckigen Schultern, die stark vorgewölbte Brust, der hohle Rücken, namentlich aber der Kopf weisen auf ein archaisches Original hin. Der Künstler Stephanos, der sich am Baumstamm eingeschrieben, ist daher nur als Kopist eines älteren griechischen Werkes zu betrachten. Auf dieselbe Auffassung führt der Umstand, dass es bessere Wiederholungen derselben Figur giebt.

Stephanos nennt sich in der Inschrift Schüler des Pasiteles, der zur Zeit des Pompeius in Rom thätig war, und als ein besonders sorgfältig studirender, gelehrter Künstler gerühmt wird. Werke von ihm sind bis jetzt nicht nachgewiesen; als Ersatz dafür schien diese Arbeit seines Schülers dienen zu können, zumal sich in ihr und einer Reihe nahe verwandter Werke eine sorgfältige, aber etwas ängstliche Kunst zu offenbaren scheint, die sich sehr deutlich von anderen archaischen Werken scheiden lässt. Daraus ergab sich die Vorstellung, dass Pasiteles in bewusstem Archaismus auf die Kunst des fünften Jahrhunderts zurückgegriffen und ihr neuen Reiz und neues Leben durch sorgfältiges Studium der Natur zu verleihen gestrebt habe. Doch ist nicht mehr zu bezweifeln, dass der Figur des Stephanos wirklich ein echtes altes Original zu Grunde liegt, uud vor allem haben die neueren Funde gezeigt, dass die Eigentümlichkeiten dieser und ähnlicher Werke, welche einem Teil der Forscher nicht archaisch schienen, nur nicht attisch sind. Welcher Schule des fünften Jahrhunderts dann allerdings diese für pasitelisch gehaltenen Werke angehören, müssen wir vorläufig unentschieden lassen. Dass sie den Werken vom Zeustempel in Olympia mehr oder minder nahe verwandt sind, ist offenbar.

Abgeb. *Annali* 1865 Taf. D S. 58 (Kekulé). Arch. Ztg. 1878 Taf. 15 S. 123 (Flasch). Vgl. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler I S. 596. Leipziger Berichte 1861 S. 110 (O. Jahn). Conze, Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik S. 24. Kekulé, die Gruppe des Künstlers Menelaos S. 21. Arch. Ztg. 1883 S. 236. Vgl. die folgende Nummer.

226. Jünglingstorso, im Berliner Museum.

Der Vergleich mit der Figur des Stephanos (216), von welcher dieser Torso eine Replik ist, zeigt, dass jene in

vielem getreuer die Form des Originales beibehalten hat, z. B. in der eckigen Zeichnung der Schultern, während der Torso etwas weicher und zarter gearbeitet ist, als es das Original vermutlich war. Der letztere stammt von einem Künstler, der fein allen Formen des Originals nachspürte und sie — allerdings nicht ganz ohne die Einmischung seiner eigenen, grösseren Kenntniss — wiederzugeben suchte, woher denn bei ihm allein z. B. die Sägemuskeln und die Einteilung des geraden Bauchmuskels der Gewohnheit archaischer Kunst entsprechend wirklich, wenn auch zart angegeben sind, während Stephanos hier mit einer äusserlichen aber leeren Nachahmung seines Vorbildes zufrieden war. Schon der Vergleich dieses Bruchstückes würde zum Beweis genügen, dass Stephanos nur Kopist war.

Abgeb. Arch. Ztg. 1878 Taf. 14, wozu Flasch, dem die Würdigung dieses Torso verdankt wird, S. 119 eine eingehende und lehrreiche stilistische Analyse gibt, welche besonders den echt archaischen Charakter des zu Grunde liegenden Originales ausser Zweifel setzt.

227. (51.) Sogenannte Schlangensäule, Broncewerk auf dem Hippodrom zu Konstantinopel.

Nach Berichten der Alten wurde aus der Beute von Platää dem delphischen Apollo ein goldener, auf einer ehernen dreiköpfigen Schlange ruhender Dreifuss geweiht. Pausanias, der Oberfeldherr bei Platää, setzte darauf eine Inschrift, in welcher er nur von sich als dem Sieger über die Perser sprach; sein Epigramm wurde aber später ausgemeisselt und statt dessen die Namen der einzelnen Städte aufgeschrieben, die an dem Kampf gegen die Perser Teil genommen hatten. Im phokischen Kriege wurde der Dreifuss seines Goldes beraubt, der übrige eherne Teil blieb noch Jahrhunderte lang in Delphi, bis Kaiser Constantin ihn auf den Hippodrom zu Konstantinopel versetzte, wo er in byzantinischer Zeit als Fontäne benutzt wurde. Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts hatte das Schlangengewinde noch die drei jetzt fehlenden Köpfe; schon etwas früher aber war der Boden des Hippodrom erhöht worden, wodurch die gerade an den unteren Windungen befindlichen Inschriften verdeckt wurden. Im Jahre 1856, zur Zeit des Krimkrieges, legte, durch Lord Napier angeregt, Newton die untere Hälfte bloss und in Folge davon wurden durch Frick und Dethier die Inschriften entdeckt. Ein Stück eines der drei Schlangenköpfe, nämlich ein Oberkiefer, war bereits im Jahre 1848 von dem Architekten Fossati

bei einer Ausgrabung in der Nähe der Sophienkirche gefunden und befindet sich jetzt in dem Museum zu Konstantinopel.

Man hat in neuerer Zeit an der Echtheit des Werkes gezweifelt, doch ist der Stil des Schlangenkopfes ebenso wie die Formen der Inschrift ganz im Charakter der Zeit nach den Perserkriegen. Es herrscht aber unter denen, die das Werk für authentisch halten, keineswegs Uebereinstimmung hinsichtlich der Restauration desselben. Einige wollen den goldenen Dreifuss von den drei Schlangenköpfen getragen wissen, wobei aber zunächst auffällt, dass auf dem erhaltenen Fragment des einen Kopfes keine Spur einer Befestigung bemerkbar ist. Sodann hat man mit Recht bemerkt, dass man schwerlich Schlangen als Träger von Geräten benutzt habe, weil nach der Natur dieses Tieres das Gerät eine sehr unsichere Position haben würde. Vielmehr ergibt die Vergleichung mehrerer erhaltener Dreifüsse, dass wir uns die drei Schlangen — Herodot und mehrere neuere Berichterstatter sprechen von einer dreiköpfigen Schlange, was aber ein leicht erklärlicher Irrtum ist — um die Mittelstütze des Dreifusses gewunden denken müssen, welche von den drei Beinen desselben in der Art umgeben wurde, dass zwischen je zweien derselben, nah unter dem Kessel, immer ein Schlangenkopf hervorragte. Die Köpfe sprangen frei ab mit geöffnetem Rachen; die Schlangen waren hier als Beschützer und Wächter des heiligen Gerätes angebracht und ihre Dreizahl ist durch die Form des Dreifusses veranlasst. Die drei Schlangen, an deren zweien die Schwanzspitze fehlt, die an der dritten vollständig erhalten und deutlich zu unterscheiden ist, umringeln die inwendig zu denkende Stütze unten in mehr horizontaler, oben in diagonaler Weise; es ist als ob sie sich unten durch enge Umringelung eine möglichst feste Stütze zu geben suchen. Hierdurch und durch das der Natur gemässe Anschwellen und Wiederabnehmen des Schlangenleibes wird alle Einförmigkeit vermieden. Die unterste Windung und auch die zunächst folgenden springen etwas vor, um der Stütze eine breitere Standfläche zu geben.

Die Geschichte der Ausgrabung erzählt Newton, *Travels and discoveries in the Levant* II S. 25. Die Geschichte des Dreifusses ausführlich bei Frick in den Jahrbüchern für Philologie, Supplementband III und Dethier und Mordtmann, Epigraphik von Byzantion; andere Litteratur siehe bei Röhl, *Inscriptiones graecae antiquissimae* 70. Vgl. Reinach, *Catalogue du musée Impérial d'antiquités* S. 65, 603. *Nouvelles annales* II S. 260 (Luynes). Göttinger Nachrichten 1861 S. 374. Arch. Ztg. 1865 S. 56 (E. Curtius). Die richtige Herstellung ist die von Strack, welche von

Mordtmann mitgeteilt ist. Sie stimmt mit antiken Monumenten im Wesentlichen überein. Dass die Schlangen mit Beziehung auf Apollo gewählt seien, wie Welcker, Griechische Götterlehre II S. 816 meint, scheint mir nicht sicher; die Schlange könnte doch auch in dem allgemeineren Sinn einer Schützerin, eines Apotropaion aufgefasst werden. Und die Zahl derselben ist gewiss nur durch die Form des Gerätes veranlasst, sowie an dem früher in der Sammlung Pourtalès, jetzt in Berlin befindlichen Dreifuss von Metapont an jedem Bein je zwei kleine Schlangen angebracht sind.

228. Apollo, Marmorkopf im Brittischen Museum. Man hat in diesem schönen Kopf eine Kopie nach Erz erkannt, und zwar gewiss mit Recht, denn die kleinen Löckchen welche die Stirn umgeben, die scharf geschnittenen Formen der Augen weisen auf ein Original von Bronce.

Der Ausdruck des Kopfes ist der einer gewaltigen, stolzen Kraft; hierin wie in manchen Einzelheiten der Gesichtsbildung, besonders des Kinnes, ist er der Farnesischen Hera vergleichbar, nur gehört diese einer vorgeschritteneren Kunst an. Offenbar gehört unser Kopf der Zeit an, als die Kunst eben die Fesseln der archaischen Gebundenheit abstreifte. Er ist noch ganz archaisch in den Formen, aber der Künstler war sichtlich ganz Herr derselben, und vermochte in diesen seinen Gedanken ohne Mühe klar auszusprechen, und den Gott so darzustellen, wie er ihn sich dachte, als einen gewaltigen, kräftigen Jüngling von strenger, herber, aber nicht unfreundlicher Natur, ein schönes Bild des helfenden aber auch verderbenden Gottes.

Abgeb. *Specimens of antient sculpture* I Taf. 5. 6. *Ancient marbles* III Taf. 4. Ellis, *Townley gallery* I S. 321. Müller-Wieseler I Taf. 4, 22. Overbeck, Plastik[3] I S. 109. Otfried Müller glaubte in diesem Kopfe eine Nachbildung des Apollon von Kanachos zu erkennen, und es ist dies durchaus möglich, wenn auch leider nicht zu beweisen. Vgl. N. 51.

229. (54.) Jünglingskopf aus Bronce, am 28. April 1756 in der grossen Villa zu Herkulanum, welcher wir ausser vielen plastischen Werken in Erz und Marmor auch die Reste der antiken Bibliothek verdanken, gefunden; jetzt in Neapel.

Man könnte des Fundortes wegen zweifeln, ob wir hier ein archaisches Original oder eine allerdings treffliche Kopie vor uns haben; der Umstand, dass die Büste offenbar von einer Statue losgetrennt worden ist, zwingt uns, sie für ein Original zu halten. Sie erschien also schon im Altertum würdig, die reiche Sammlung des Besitzers jener Villa zu schmücken, ein Beweis für den fast kunsthistorischen Sinn, mit welchem die Liebhaber jener Zeit sammelten.

Ein sichere Deutung des Kopfes ist nicht möglich. Eigentümlich ist die Frisur: die langen Haare sind nämlich zu Flechten zusammengedreht, die vom Ohre ausgehend den Kopf umkreisen und über der Stirn zusammengeknüpft sind; vorn hängen kleine Locken herab, die wir öfter im alten Stil finden. Die ganze Art der Frisur lässt an Apollo denken, aber diese Benennung ist nichts weniger als sicher, da die Tracht bei sehr verschiedenen archaischen Köpfen mit geringen Aenderungen vorkommt.

Die Arbeit ist sorgfältig, der Stil noch gebunden, aber gewandt; eine genauere Bestimmung der Kunstschule ist noch nicht gelungen.

Abgeb. *Museo Borbonico* XII Taf. 11, 2. *Monumenti* IX Taf. 18. Rayet, *Monuments de l'art antique* I Taf. 26. Comparetti und De Petra, *La villa Ercolanese* Taf. 7, 1 S. 260, wo auch weitere Litteratur. Vgl. *Annali* 1870 S. 263 (Kekulé).

230. Kopf eines Jünglings von Marmor, in Rom gefunden, jetzt in der Sammlung des Grafen Stroganoff in Petersburg.

Der schöne, und trotz seiner Altertümlichkeit auffällig weiche Kopf trägt das Haar ganz ähnlich wie der eben besprochene, nur sind die vor den Ohren herabhängenden Locken ungewöhnlich gross. Auch sonst haben beide Köpfe manches verwandte, nur ist dieser sehr viel weicher, und zeigt schon einen fast sentimentalen Ausdruck des Gesichtes. Ob dieser nicht erst vom Kopisten hineingetragen ist, lässt sich schwer entscheiden. Eine Kopie scheint der Kopf schon der etwas oberflächlichen Bearbeitung des Haares wegen zu sein.

Abgeb. *Monumenti* X Taf. 7. Vgl. *Annali* 1874 S. 172 (Kekulé).

231. (55.) Sogenannter Pherekydes, 1779 von dem Ritter José Nicolas de Azára in Tivoli gefunden und aus dessen Besitz in das Museum zu Madrid übergegangen. Neu sind die Nase, der rechte Teil des Schnurrbartes, das linke Ohr und die Hälfte des rechten, und die ganze Brust mit der Inschrift, die ohne genügenden Grund hinzugefügt ist. Denn es ist uns keine sichere Darstellung des Pherekydes aus dem Altertum erhalten.

Der Kopf ist als eines der wenigen uns erhaltenen Porträts altertümlichen Stils sehr merkwürdig. Er mag etwa derselben Zeit angehören, wie die unter N. 121 besprochenen Statuen des Harmodios und Aristogeiton. Eigentümlich ist

die ganz schematische Behandlung des Haares, das nur durch einander kreuzende Striche angedeutet ist.

Abgeb. bei Guattani, *Monumenti inediti*, 1784, Mai Taf. 2 S. 30, in Fea's Uebersetzung von Winckelmann's Kunstgeschichte (*Storia delle arti*) III S. 416, vgl. 471, 9, auch in der italienischen Gesammtausgabe (*Opere di G. G. Winckelmann*) Taf. 35, 100 und bei Overbeck, Plastik [3] I S. 185. Vgl. Hübner, Die antiken Bildwerke in Madrid S. 110, 176. Arch. Ztg. 1876 S. 156. Michaelis (Arch. Ztg. 1863 S. 123*) erwähnt Beispiele ähnlicher Haarbehandlung. E. Q. Visconti hat einen Kopf im *Museum Worsleyanum* 2 Taf. 4 für Pherekydes erklärt, nur wegen des nach oben gerichteten Blicks, den Christodor an einer Statue desselben hervorhebt; offenbar genügt aber ein solcher einzelner Zug nicht zu einer Benennung.

232. Bildniss eines Kriegers aus Parischem Marmor, früher in Dodwell's Besitz, jetzt in München. Ergänzt sind die Nase, die vordere Spitze des Helms und das Bruststück.

Es scheint, dass dieser Kopf gleich als Herme gearbeitet war; das führt darauf, ihn für ein Porträt zu halten, wozu der — allerdings vielleicht nur zufällig — etwas schief stehende Mund, und das auch sonst sichtbare individuelle Leben passt. Einer bestimmten Schule können wir das Werk kaum mit Sicherheit zuweisen.

Vgl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek [4] S. 48, 40.

233. Bruchstück einer Jünglingsstatue von Marmor, im Museum zu Pest.

Es ist dies der Rest einer etwas äusserlichen und flachen Wiederholung der bekannten archaischen Jünglingsgestalt (vgl. 14), angefertigt ohne besonderen Fleiss und Kenntnisse im Einzelnen, aber mit notdürftiger Wahrung des Allgemeinen. Die Form des Brustkastens ist recht unnatürlich.

Abgeb. Mitteilungen VIII Taf. 5 S 89 (Brunn). Die Angabe der thessalischen Magnesia als Fundort beruht auf einer sehr missverständlichen und vieldeutigen mündlichen Aeusserung Dethier's, durch welchen der Torso nach Pest kam. Meine Anfragen in Pest und die Nachforschungen J. H. Mordtmann's in Konstantinopel haben ergeben, dass sich das 'Magnesia' Dethiers kaum mehr ermitteln lässt, doch ist zu bemerken, dass sonst aus Thessalien gar keine Antiken nach Konstantinopel gelangt sind und andere Antiken Dethier's aus Perinth und Rodosto stammen. Vielleicht kommt auch dieser Torso dorther.

234. Steif stehender nackter Jüngling, Broncestatuette altertümlichen Stiles in Kassel.

235. Herakles, archaische Broncestatuette in Kassel. Das Schema des gerade vorwärts schreitenden Kriegers, wie wir es in N. 359 finden, ist hier für Herakles benutzt. Er ist deutlich bezeichnet durch den Köcher, welchen er auf dem

Rücken, und das Löwenfell, das er unter dem einfachen Panzer trägt. Ungewöhnlich ist dabei, dass er die Kopfhaut des Löwen nicht als Schutz über das Haupt gezogen hat, wie gewöhnlich, sondern sie auf den rechten Schenkel herunterfallen lässt. Von der Waffe, die er in der Linken hielt, findet sich noch ein kleiner Ansatz am Bein, in der Rechten hält er wol das Schwert.

Vgl. Furtwängler, Die Broncefunde aus Olympia (Abhandlungen der Berliner Akademie 1879) S. 88.

236. Aphrodite, archaische Broncestatuette in der Sammlung Trau in Wien.

In demselben Schema, welches wir bei den altertümlichen Jünglingsgestalten angewendet finden, ist hier die Göttin ganz nackt, mit vorgesetztem linken Fusse fest stehend dargestellt; mit der Rechten erhebt sie eine Blüte, die gesenkte Linke hielt, wenn wir uns hierin auf eine Wiederholung verlassen können, eine zweite. Von dem Halsband, welches die Brust schmückte, ist nur die Vertiefung geblieben, in welche es eingelegt war.

Die genauere Ausarbeitung des gegossenen Figürchens ist durch Ciselirung versucht, doch sind die Formen nicht sehr fein durchgebildet, wie es ja schon die Kleinheit der Bronce mit sich brachte. Besonders deutlich tritt hier eine Eigentümlichkeit der archaischen Kunst hervor, die aber bei den sonstigen weiblichen Statuen wie etwa 112—115 leichter übersehn wird, dass nämlich die Verhältnisse der ganzen Gestalt gar nicht die eines Weibes sind. Der Künstler hatte sein Schema des männlichen Körpers, dies liegt auch hier unverändert zu Grunde, und die ganze Gestalt erscheint dadurch ganz besonders schlank und fast dürr. Die Darstellung des nackten weiblichen Körpers war eben eine verhältnissmässig selten gestellte, und daher auch erst viel später befriedigend gelöste Aufgabe. Dass allerdings die Griechen schon in so früher Zeit sich nicht scheuten, eine Göttin nackt darzustellen, wenn es in deren Wesen begründet schien, lernen wir vor allem eben aus dieser Bronce.

Abgeb. Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Oesterreich II Taf. 8 S. 159, 52. 194 (W. Gurlitt).

237. (984.) Artemis, Erzrelief, im Jahre 1851 in Grächwyl im Canton Bern gefunden und im Museum zu Bern befindlich.

Das Relief, welches zur Verzierung einer Vase diente, vergegenwärtigt einen Göttertypus, der mehrfach ähnlich in der

ältesten griechischen Kunst wiederkehrt, ursprünglich aber wol im Orient zu Haus ist. Man hat ihn als persische Artemis bezeichnet, der die Tiere des Waldes, von denen die Göttin umgeben ist, unterthan waren.

Die ganze Komposition macht den Eindruck des Phantastischen und phantastisch ist überhaupt die älteste griechische Kunst, die noch ganz unter dem Einflusse der orientalischen steht, welcher dieses Element spezifisch eigentümlich ist.

Abgeb. Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich VII, 5 Taf. 2. 3 S. 112. Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande XVIII Taf. 3 S. 80 (A. Jahn), vgl. XXV S. 36. Arch. Ztg. 1854 Taf. 63, 1 S. 177 (E. Gerhard). Lindenschmit, Die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit II, 5 Taf. 2, 2. *Dictionnaire archéologique de la Gaule* I S. 459 = *Revue archéologique N. S.* XXX S. 174 (Bertrand). Die Bronce gilt meist für etruskisch, aber spezifisch etruskisch ist nichts an ihr, so dass sie sogar in dem Fall, dass sie aus etruskischer Fabrik stammte, als ganz treue Kopie eines altgriechischen Werkes gelten müsste; vgl. Furtwängler, Die Broncefunde aus Olympia (Abhandlungen der Berliner Akademie 1879) S. 68.

238. (53.) Penthesileia, Marmorstatue in Wien.

Die Wunde auf der linken Brust erklärt die Stellung der Figur, es ist eine im Tode zusammenbrechende Kriegerin vorgestellt. Schon neigt sich der Kopf, und die Augen sind im Begriff sich zu schliessen. Aber dies ist die einzige Spur von Ausdruck im Gesicht, sonst ist es noch starr und unbeseelt.

Es ist schwer zu denken, dass diese Statue allein gestanden habe, sie bedarf notwendig eines Anhaltes, zumal wenn wir sie nach Massgabe des Faltenwurfes und der Richtung des Haarschopfes noch weiter nach ihrer linken Seite geneigt denken. Ansprechend ist daher die Vermutung, es möge die in den Armen Achill's sterbende Penthesileia dargestellt sein; nach Analogie eines geschnittenen Steines würde Achill hinter ihrer rechten Seite stehend ihren rechten Arm gefasst haben; am rechten Oberschenkel ist noch der Ansatz einer Stütze zu bemerken, die vielleicht beide Gestalten verband. Penthesileia selbst ist in die Kniee gesunken, der linke Arm mit dem Schild muss schlaff herab gehangen haben; vielleicht diente der Schild wie sonst öfters noch als letzte Stütze.

Die Statue vergegenwärtigt den Amazonentypus aus der Zeit vor Phidias. In der ältesten griechischen Kunst wurden die Amazonen, wie überhaupt die Ausländer, nicht in ihrem nationalen, asiatischen Kostüm vorgestellt, sondern hellenisirt. Bald nach den Perserkriegen aber scheint die andere Auffassung in die Kunst eingeführt zu sein; indess machte die

Plastik davon weit weniger Gebrauch, als die Malerei. Namentlich die Hosen, die an gemalten Amazonen sehr gewöhnlich sind, finden sich nur selten an plastisch dargestellten, da die nackten Beine in der Plastik ungleich schöner und sowol dem Charakter dieser Kunst, als auch dem Wesen der heroischen, mehr männlichen als weiblichen Jungfrauen angemessener sind. Der griechische Helm ist auch gewöhnlicher als die phrygische Mütze, während die für die Amazonen so charakteristischen Waffen, die Streitaxt und der halbmondförmige Schild schon früh auch in die Plastik Eingang fanden.

Hinsichtlich der körperlichen Bildung entspricht diese Statue schon ganz der spätern Charakteristik, welche diesen kriegerischen Jungfrauen volle und kräftige, fast männliche Formen gibt. Man kann allerdings bezweifeln, ob dies hier schon Absicht des Künstlers ist, oder ob er nicht vielmehr unter dem Einflusse der oben zu N. 236 erörterten Gewohnheit der archaischen Kunst stand. Die Gewandung ist noch von der nachher üblichen abweichend. Statt des doppelten Gewandes haben die Amazonenstatuen später ein einfaches leichtes Kleid, wodurch sie formell und hinsichtlich der Charakteristik gewinnen. Der alte Stil, der mehr abhängig ist von der Sitte des Lebens, umhängt manche Statuen mit doppelten Gewändern, was in der Blütezeit zu Gunsten treffenderer Charakteristik und höherer Schönheit, insofern die Formen des Nackten unter dem einfachen Gewande wirksamer hervortreten können, abgeändert wurde. Das Obergewand dieser Statue lässt die linke Schulter unbedeckt, wodurch ein belebender Kontrast zwischen den durch die Verschiedenheit des Stoffes bedingten Falten des Ober- und Untergewandes entsteht. Statt dieses im alten Stil sehr beliebten Motivs tritt in der Blütezeit der Kontrast zwischen Nacktem und Gewandung hervor, schon in Phidias Zeit wird an den Amazonen die eine Brust entblösst. Es ist auch dieser Zug gewiss sehr bezeichnend für den Charakter der Amazonen.

Der Helm dieser Figur ist dem niedrigen, kappenartig gestalteten attischen Helm ähnlich. Die zur Befestigung erforderlichen Bänder sind, wie häufig, aus künstlerischen Gründen weggelassen. Oben darauf sieht man noch Spuren davon, dass eine Spitze vorhanden war, wie sie auch sonst an Amazonenhelmen sich findet.

Abgeb. Steiner, Ueber den Amazonenmythus in der antiken Plastik Taf. 3 S. 61. Leipziger Berichte 1850 Taf. 6 S. 53 (O. Jahn). Overbeck, Plastik [3] I S. 183, am besten bei Sacken, Die Skulpturen des Münz- und

Antikenkabinetes zu Wien Taf. 1 S. 3, wo auch die oben genannte Gemme des Brittischen Museums zu finden. Diese ist zuerst von R. Schöne zur Deutung herangezogen; vgl. *Bullettino* 1865 S. 115. Arch. Ztg. 1865 S. 65*. Vgl. Sacken und Kenner, Die Sammlung des K. K. Münz- und Antikenkabinetes S. 40, 162, die den Stil übrigens kaum richtig beurteilen, wenn sie an absichtliche Nachahmung des älteren Stils denken; der Kopist kann sich nur in Einzelheiten eine Abweichung von seinem Vorbild gestattet haben. — Aehnliche Helme sieht man auf der Roger'schen Amazonenvase (Gerhard, Auserlesene Vasenbilder IV Taf. 329) und an dem Orpheus auf dem bekannten Relief aus Villa Albani.

239. Votivrelief an Zeus, in der Sammlung des Earl of Pembroke in Wiltonhouse. Parischer Marmor.

Es ist nach den neuesten genauen Untersuchungen als gewiss anzusehn, dass dies in Beziehung auf Echtheit und Alter viel behandelte Relief wirklich ein archaisches, aber mehrfach modern überarbeitetes Werk ist. Daraus erklärt sich zum Teil der auffällige Charakter des Reliefs, zum Teil kommt aber der etwas gewöhnliche Eindruck, welchen Gesichter wie Bewegungen machen, auf Rechnung des Stiles.

Die Darstellung selbst ist einfach. Zeus, der auf der Linken wie so oft, einen Adler trägt, sitzt in einer wenig feierlichen Haltung da, vor ihm steht ein Rauchaltar und weiter hin ein Kessel auf einem Dreifuss, wol ein Weihwasserbecken, in welches ein nackter Jüngling eben die Fingerspitzen taucht.

Die Inschrift *Μάνθεος Αἴθου εὐχαριστεῖ Διὶ ἐπὶ νίκῃ πεντάθλου παιδός* in ganz unerhörten Buchstaben geschrieben, gehört der jüngsten Ueberarbeitung an und ist als grobe Fälschung durchaus zu verwerfen.

Abgeb. *Annali* 1874 Taf. P S. 184 (Matz), genauer bei Michaelis, *Ancient marbles* S. 681, der auch die früheren Abbildungen und Litteratur anführt. Zu dem ganz ungewöhnlichen Stil kenne ich nur eine Parallele, das Relief aus der Sammlung Karapanos bei Rayet, *Monuments de l'art antique* I Taf. 23, welches einen bogenschiessenden Herakles darstellt. Leider ist der Fundort dieses ganz überraschend ähnlichen Reliefs nicht bekannt.

240. Relief aus Parischem Marmor in der Blundell'schen Sammlung in Ince.

Ein bärtiger, langbekleideter, würdig aussehender Mann sitzt auf einem einfachen Sessel nach rechts, die eine Hand liegt ruhig auf der Seitenlehne, die Linke ist erhoben. Vermutlich haben wir auch hier einen einfachen Grabstein mit der Darstellung des Verstorbenen zu erkennen, vgl. 45. 58. 127.

Die Ausführung ist echt altertümlich, sauber und bestimmt, rechnet allerdings zum Teil offenbar auf die Zutat von Farbe.

Abgeb. Arch. Ztg. 1864 Taf. A, 3 S. 222* (Conze). 1874 Taf. 5 S. 31.

Michaelis, *Ancient marbles* S. 385, 259. Vgl. Mitteilungen VII S. 171 (Furtwängler).

241. (359.) Griechischer Grabstein, in Venedig in Privatbesitz.

Das Mädchen hält in der einen Hand eine Büchse und macht mit der anderen eine Bewegung, als ziehe sie etwas aus derselben heraus. Vermutlich ist es ein Schmuckkästchen und das auf der Erde liegende Gerät der Deckel desselben. Aehnliche Motive, welche die naive Freude und Unschuld jugendlichen Alters schildern sollen, kommen oft auf Grabsteinen vor.

Die Tracht des Mädchens ist der dorische Chiton mit einem kurzen Ueberschlag; über den linken Arm ist der ärmelartige Bausch gezogen.

Die Komposition ist sehr einfach, fast streng, auch im Gesicht sind noch Anklänge an den alten Stil, sodass wir dies Relief noch dem fünften Jahrhundert zuschreiben. Eine gewisse stilistische Verwandtschaft hat es mit dem Grabstein aus Pharsalos (41), sowie einem andern aus Paros stammenden; sein Fundort ist leider nicht bekannt.

Abgeb. Mauch, Vergleichende Darstellung griechischer Bau-Ordnungen Taf. 24, 1 Heft 3 S. 7. Vgl. Mitteilungen V S. 168, 1 (Milchhöfer). Michaelis, *Ancient marbles* S. 229, 17. Eine fast identische Palmette findet sich auf einem Relief aus Karystos (Furtwängler, Sammlung Sabouroff Taf. 6), das wol noch dem Ende des fünften Jahrhunderts angehört.

242. Schreitendes Mädchen, Relief in Woburn Abbey, feiner griechischer Marmor.

Die anspruchslose Darstellung des in einen dichten Mantel gehüllten Mädchens übt trotz der offenbaren Mängel in der Zeichnung — so ist der im Ellenbogen gekrümmte rechte Arm viel zu kurz geraten — durch die Weichheit aller Formen und eine fast zufällige Natürlichkeit grossen Reiz aus. Der Stil hat manches auffällige, auch die Einrahmung durch einen breiten Streifen, der im Abguss nur oben und unten vorhanden ist, ist ungewöhnlich. Im Charakter stehn am nächsten Werke wie der Grabstein der Philis von Thasos (36) und verwandtes.

Abgeb. Michaelis, *Ancient marbles* S. 731. Michaelis bezeichnet den Marmor als Pentelisch; aber attisch scheint wenigstens der Stil des Reliefs nicht.

243. (31.) Sogenannte Leukothea, Marmorrelief, in Villa Albani. Ergänzt sind an der Leukothea Nase und Lippen

und Einiges an der rechten Hand, am Kinde die rechte Hand und der linke Unterarm, an der ersten der drei Frauen das Gesicht, die linke Hand und ein Teil der Binde, die sie hält.

Winckelmann erklärte die Darstellung aus unzureichenden Gründen als die Pflege des jungen Dionysos durch Leukothea. Der Mangel aller näheren Charakteristik führt vielmehr zu der Annahme, dass die Vorstellung dem Kreise des täglichen Lebens angehöre. Nur könnte der stattliche Thronsessel und die wie zu einer feierlichen Adoration dastehenden beiden hintern Figuren glauben machen, die sitzende Frau sei eine Göttin. Allein das letztere wird wohl richtiger der starren Unbehülflichkeit des alten Stils zugeschrieben und auch die Formen des Sessels entsprechen der Vortragsweise dieses Stils besser, als die leichteren und geschweifteren Formen der späteren Zeit. Zudem führt auch das unter ihm bemerkliche Arbeitskörbchen in die Sphäre menschlicher Verhältnisse.

Es ist ein griechischer Grabstein, mit einem Familienbild inniger Art geschmückt. Der leitende Gedanke war, dem Verstorbenen ein Denkmal der Liebe und Pietät zu stiften, mit der die Seinen im Leben an ihm gehangen. Zwar tritt dieser Gedanke recht deutlich erst in der spätern, die Mittel des Ausdrucks beherrschenden Kunst hervor, doch ist ein Anfang schon hier zu merken. Die Frau, die mit ihrem Kindchen tändelt, ist gewiss die Verstorbene; die beiden kleineren Figuren, die der Raum nicht anders zu stellen erlaubte, scheinen ältere Töchter zu sein, und die grösste der drei Frauen, die dem Kinde, wie es scheint, eine Binde aufsetzen will — was auch nur als ein gemütliches Motiv ohne weitere Bedeutung aufzufassen —, ist wol ebenfalls eine Angehörige oder Dienerin.

Die Verwandtschaft des Reliefs mit dem Stil altattischer Werke würde erlauben, es diesen anzureihen.

Abgeb. bei Winckelmann, *Monumenti inediti* 56. Zoega, *Bassirilievi* I Taf. 41. Inghirami *Monumenti Etruschi* VI Taf. D 6, 2. *Annali* 1832 Taf. C, 3. Hirt, Bilderbuch S. 62. Overbeck, Plastik [3] I S. 175. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 233; ältere Litteratur siehe bei O. Müller, Handbuch § 96, 19. — Die im Text befolgte Erklärung ist angedeutet von Zoega und näher begründet von L. Friedländer, *De operibus anaglyphis in monumentis sepulcralibus graecis* S. 16; sie wird jetzt, wo so viele ähnliche Denkmäler bekannt sind, keines Beweises mehr bedürfen.

244. Kentaur, der gegen einen Panther einen ungeheuren Baumast schwingt, ein etwas plumpes Relief in der Blundell'schen Sammlung zu Ince.

Obwol der Marmor Pentelisch sein soll, ist doch der attische Ursprung des Werkes höchst zweifelhaft; echt altertümlich dagegen scheint es zu sein.

Abgeb. Arch. Ztg. 1874 Taf. 6 S. 31. Michaelis, *Ancient marbles* S. 389, 267.

10. Die Funde von Olympia.

Bei der grossen Bedeutung, welche Olympia besonders in der älteren Zeit für alle griechischen Stämme hatte, und die es niemals ganz eingebüsst hat bis zur Aufhebung der Festfeier selbst, strömten natürlich Kunstwerke aller Art und aller Zeiten dort zusammen, die geringen Weihgeschenke der Privatleute so gut als kostbare Gaben ganzer Staaten — von denen eine ganze Zahl sich eigene Schatzhäuser anlegte, um ihre Geschenke darin zu verwahren — einzelne Statuen wie ganze Gruppen, zur Erinnerung an siegreiche Kriege oder zum Dank für Errettung aufgestellt, endlich die zahllosen Siegerstatuen. Der Tempel des Zeus, dessen schönste Zierde die von Phidias aus Gold und Elfenbein gefertigte Statue des Gottes bildete, war mit vielerlei bildlichem Schmuck innen und aussen versehn, im Heratempel, wie bei demselben, waren die verschiedensten Statuen geweiht, und eine ähnliche Ueberfülle von Kunstwerken aller Art lässt sich aus jeder Nachricht über Olympia erschliessen. Dass von dieser unendlichen Menge von Werken noch ein bedeutender Teil in der Erde begraben liegen müsse, war eine berechtigte Vermutung, und so ist seit den Tagen Winckelmanns immer und immer wieder das Verlangen rege geworden, die Schätze, die man dort verborgen glaubte, zu heben. Aber, wenn wir von einer kurzen früheren Ausgrabung im Zeustempel absehn, erst in unseren Tagen und durch unser deutsches Reich ist auf Anregung von E. Curtius dieser lang gehegte Wunsch erfüllt worden. In einer durch die Wintermonate von sechs Jahren fortgesetzten Ausgrabung ist der ganze ehemalige heilige Bezirk, die sogenannte Altis, mit ihren zahlreichen grossen Gebäuden frei gelegt worden. Von den vielen Bildsäulen, welche ihn einst erfüllte, sind nur wenige Reste gefunden worden; das kostbare Erz, aus dem sie meist bestanden, ist hier wie überall der Habgier zum Opfer gefallen. Den grössten Teil der Funde machen natürlich die Skulpturen vom Zeustempel aus, aber auch sonst ist vielerlei entdeckt; das meiste gehört der archaischen Kunst an. Die beiden bedeutendsten Stücke der späteren Kunst, den Hermes

des Praxiteles und die Nike des Paionios, werden wir später behandeln; alles übrige ist hier zusammen besprochen.

Die sämmtlichen Funde werden in Olympia selbst aufbewahrt, und sollen dort in einem neuen Museum vereinigt werden; nur weniges befindet sich anderswo. Bei diesen Stücken ist es ausdrücklich bemerkt; wo kein Aufbewahrungsort angegeben wird, ist es Olympia.

Die Veröffentlichung der Funde ist zunächst in dem fünfbändigen Werke 'Die Ausgrabungen zu Olympia' erfolgt; eine Zusammenfassung des Wichtigsten ist dann unter dem Titel 'Die Funde von Olympia' 1882 erschienen. Wir werden das erstere Werk als 'Ausgrabungen', das zweite als 'Funde von Olympia' anführen. Für die vielen Broncen ist die Arbeit Furtwängler's Die Broncefunde aus Olympia (Abhandlungen der Berliner Akademie 1879) zu vergleichen; anderes wird an seiner Stelle genannt werden.

Die Abgüsse, welche wegen Raummangels noch nicht im Museum untergebracht werden konnten, sind im sogenannten Campo-Santo aufgestellt. Die denselben angehefteten Nummern beziehn sich auf den kleinen besonderen Katalog; die unserem Buche beigefügten Register werden es ermöglichen jedes Stück leicht zu finden.

245—282. Die Bildwerke vom Zeustempel.

Bis gegen Ende des vierten Jahrhunderts n. Ch. scheint der Tempel sammt seinem bildlichen Schmucke ziemlich unversehrt geblieben zu sein; das erste was nach Aufhebung der olympischen Spiele der neuen Zeit zum Opfer gefallen sein wird, ist das Bild des Zeus. Schon das kostbare Metall, aus dem es bestand, musste zur Zerstörung reizen. Wann und durch wen diese stattgefunden hat, wissen wir nicht; es könnte bei einer Plünderung durch die Barbaren gewesen sein, auch von einem Brande des Tempels hören wir, und diesen hat das Bild sicher nicht überdauert. Die Nachricht, dass es sich später in Konstantinopel befunden habe, ist ganz unglaubwürdig; im besten Falle handelt es sich um eine Kopie. Der verödete Tempel wurde von den Bewohnern Olympias etwa im fünften Jahrhundert in eine Befestigung hineingezogen, die sie zu ihrer Sicherung gegen die Einfälle der Barbaren aufführten; das gewaltige Gebäude bildete die eine ganze Seite des Mauervierecks, welches man damals anlegte. Die völlige Zerstörung des Tempels erfolgte offenbar durch ein gewaltiges Erdbeben, das keinen Stein auf dem andern liess; vermutlich fällt dies Ereigniss ins sechste Jahrhundert. Erdrutsche von den benachbarten Bergen und Ueberschwemmungen verschütteten die Trümmerstätte vollständig. Nachdem die französischen Gelehrten, die der militärischen Expedition in die Morea folgten,

1829 eine kurze Ausgrabung gemacht hatten, deren Ergebnisse sich im Louvre befinden, ist die völlige Aufdeckung des Tempels erst jetzt erfolgt.

I. Der östliche Giebel.

245—259. Im vorderen Giebel war nach der Beschreibung des Pausanias die Vorbereitung zur Wettfahrt des Pelops und Oinomaos dargestellt, ein für den Tempel sehr passender Schmuck, da man diese Wettfahrt als mythisches Urbild der in Olympia gefeierten Wagenrennen ansah. Auch über die Art der Darstellung berichtet Pausanias Einiges. In der Mitte stand nach ihm das Bild des Zeus, rechts davon Oinomaos mit seiner Gattin Sterope, dann das Rossegespann, vor welchem der ungetreue Wagenlenker des Oinomaos, Myrtilos, sass, dahinter zwei namenlose Männer, Pferdeknechte, und in der Giebelecke lag der Flussgott Kladeos; auf der linken Seite des Zeus standen diesen Gestalten entsprechend Pelops und Hippodameia, das Gespann mit dem Lenker Sphairos, nach anderer Ueberlieferung Killas, dahinter wieder zwei namenlose Männer und in der Ecke der Flussgott Alpheios. Von allen diesen Gestalten sind bedeutende Reste gefunden, ausser diesen keine, und es ist nicht möglich mehr Figuren im Giebel unterzubringen, so dass wir ein verhältnissmässig reiches Material zur Herstellung besitzen. Es zeigt sich daraus, dass die Beschreibung des Pausanias nicht ganz richtig ist. Vor der Entdeckung der Giebel hat man meist angenommen, dass in der Mitte eine Bildsäule des Zeus angebracht gewesen sei, und vor dieser Oinomaos und Pelops ihren Vertrag eben durch ein Opfer bekräftigt hätten, eine auch sonst dargestellte Scene. Der Ausdruck des Pausanias zwang dazu, eine Bildsäule anzunehmen: jetzt sehn wir, dass er Unrecht hat. Zeus selbst ist in der Mitte des Giebels dargestellt, als unsichtbarer Lenker des bevorstehenden Ereignisses. Einen anderen Irrtum hat Pausanias begangen, indem er das knieende Mädchen für einen der Pferdeknechte hielt. Wie weit demgemäss seine sonstigen Deutungen richtig sind, ist zweifelhaft.

Glücklicherweise ist der grösste Teil der Komposition auch ohne seine Worte sicher wieder herzustellen. Dass Zeus die Mitte des Giebels einnahm, zeigt schon seine Grösse, auch der Platz den Oinomaos und Sterope, Pelops und Hippodameia einnahmen ist durch ihre Grösse angezeigt, ebenso wie die Stelle der beiden Gespanne und der Flussgötter keinem Zweifel

unterliegt. Zweifelhaft dagegen ist, wie wir die übrigen sechs kauernden und knienden Gestalten im Giebel unterzubringen haben, und Pausanias Beschreibung, die ja grade hier ungenau und fehlerhaft ist, lehrt uns nichts sicheres. Nur das scheint richtig, dass vor jedem der beiden Gespanne eine Gestalt gekauert habe.

Es sind zunächst zwei verschiedene Anordnungen der Figuren versucht, welche die kleinen Modelle der Giebel zur Anschauung bringen. Die für die Abgüsse hier befolgte ist von E. Curtius vorgeschlagen: sie stützt sich besonders darauf dass die Reste der drei Gestalten in der rechten Ecke, des Kladeos, des sitzenden Knaben und des Mannes, welcher sein Haupt nachdenklich in die Hand stützt, zusammen, und wie es scheint an der Stelle gefunden sind, an welcher sie durch den Einsturz des Tempels niedergefallen waren. Dass sie also auch einst im Giebel zusammengestanden haben, ist in der That höchst wahrscheinlich. Die andere Anordnung, die von Treu, stützt sich dagegen vor allem auf die genaue Entsprechung der Figuren, und diese Beobachtung der Symmetrie ist in der That ihr Vorzug. Doch verbieten die erwähnten Thatsachen des Fundes, sie für richtig zu halten. Wir halten deshalb eine dritte, kürzlich von Kekulé vorgeschlagene Anordnung für die wahrscheinlichste; dieselbe wird sowol den Fundumständen wie der Symmetrie gerecht. Sie weicht von der hier befolgten in drei Figuren ab, indem sie das knieende Mädchen, das offenbar dem knieenden Knaben entspricht, vor das Gespann rechts, und den jetzt an dieser Stelle befindlichen Mann an die dritte Stelle von links gerechnet setzt, wohin er auch nach dem Funde gehören würde. Der jetzt an diesem Platz befindliche auf der Erde sitzende bärtige Mann nimmt dann die noch freie zweite Stelle von links ein. Für die Besprechung halten wir uns jedoch noch an die hier befolgte Aufstellung.

Beginnen wir mit der linken Ecke, so sehen wir zunächst den Flussgott Alpheios. Er liegt behaglich da, einen Mantel um die Beine geschlagen, und stützt sein Haupt — das übrigens sicher unbärtig war — in die linke Hand, während die Rechte einen Zipfel des Gewandes fasst und damit zu spielen scheint. Dies ganz zufällige, dem täglichen Leben abgelauschte Motiv ist von dem Künstler des Giebels mehrfach angewendet, und zwar nicht etwa zu besonderer Charakteristik einer Person, um sie vielleicht in unbekümmerter Musse darzustellen, sondern es findet sich bei dem knieenden Mädchen ebensogut als beim

Vater der Götter und Menschen. Es ist ein sehr bequemes, aber nicht eben feines Mittel, den verschiedenen Händen irgend eine Beschäftigung zu geben. Noch ein anderer Umstand ist beim Alpheios der Beachtung wert. Sein Gewand ist in einer zwar möglichen, aber doch auffälligen Weise so über die rechte Seite gelegt, dass der Saum desselben den Umriss der Gestalt gewissermassen begleitet. Sicher ist beabsichtigt, dadurch die Gestalt deutlicher in die Ferne wirken zu lassen; die Färbung des Gewandes — auf Bemalung rechnen ja diese Skulpturen offenbar, auch haben sich vielfache Farbenreste gefunden — mochte den Körper deutlicher vom Hintergrunde abheben, als sonst geschehen wäre.

Das folgende knieende Mädchen, bei dem das schon erwähnte Spielen mit dem Gewandzipfel besonders auffällig ist, würde bei ihrer jetzigen Gruppirung mit dem Flussgotte etwa für eine Quellnymphe zu halten sein. Wie schon bemerkt, glauben wir, dass es vor das Gespann des Oinomaos gehört, und dann doch als Dienerin der Sterope zu deuten ist. In der dritten Figur, in der man den Seher des Pelops erkennen will, der im Gegensatz zu dem des Oinomaos freudig in die Zukunft blicke, werden wir wol einen Diener des Pelops sehn müssen. Es folgt dann das Viergespann des Pelops, vor welchem ein Knabe kniet. Nach der versuchten Ergänzung würde er die Zügel des Gespannes halten, wobei nur seine Abwendung von den Pferden und besonders die gesenkte Haltung des Kopfes unerklärlich bleibt. Nach Analogie anderer Darstellungen dürfen wir uns den Knaben beschäftigt denken, den Huf eines der Rosse zu reinigen, wozu die Stellung sehr gut passt.

In der Mitte stehn dann auf beiden Seiten des Zeus die Parteien, Pelops, der als unbärtiger Krieger mit Helm, Lanze und Schild dargestellt ist, neben ihm seine Braut Hippodameia; auf der andern Seite der König Oinomaos, ebenfalls behelmt, aber ohne Schild, da er ja bei der verhängnissvollen Wettfahrt keiner Schutzwaffen bedurfte. Nicht ohne Absicht scheint für ihn der Künstler die selbstbewusste, fast trotzige Haltung gewählt zu haben: den Kopf etwas zurückgeworfen, die Hand in die Seite gestemmt, steht er seines Sieges bewusst da. Nicht so zuversichtlich scheint seine Gattin Sterope; wenigstens ist die Armbewegung welche sie macht in späterer Zeit ganz gewöhnlich zum Ausdruck von Trauer oder Kummer. Und so soll sich wol auch hier in ihrer Gestalt schon das nahende Missgeschick spiegeln. Wie die Entscheidung ausfallen werde, hat der Künstler auch noch

durch die Wendung des Zeus klar gemacht. Es ist aus dem erhaltenen Halsreste klar, dass er den Kopf nach seiner Rechten, also zu Pelops hin, wandte, und so zeigte, wem er günstig sei. In der Linken hielt er sicher das Scepter, mit der Rechten fasste er einen Zipfel seines Mantels.

Der Mann, welcher vor den Pferden des Oinomaos kniet und, die Zügel hält, gehört, wie bemerkt, hinter das Gespann des Pelops und ist als dessen Wagenlenker aufzufassen. Beachtenswert ist die Anordnung seines Gewandes, das in einer kaum möglichen Weise eng an den Körper angelegt ist, damit die Beine auch auf grössere Entfernung deutlich hervortreten. Hinter den Pferden rechts sitzt ein Greis von fetten, hässlichen Körperformen, sein Haupt nachdenklich in die rechte Hand stützend. Man hat deshalb in ihm den Böses ahnenden Seher des Oinomaos erkennen wollen: aber diese Deutung ist bei der von uns für die wahrscheinlichste gehaltenen Anordnung nicht möglich. Der Greis entspricht dem Wagenlenker des Pelops; Myrtilos kann unmöglich gefehlt haben, und für ihn ist das trübe Sinnen sehr ausdrucksvoll; ihn glauben wir in dieser Gestalt zu sehn. Wir müssen dann allerdings auch hier von Pausanias' Deutung abgehn, doch ist dies bei den mehrfachen sicher von ihm begangenen Irrtümern wol nicht zu kühn. Dass Myrtilos hier als Greis erscheint, kann nicht auffallen; eine Sagenform erzählte zwar von seiner Liebe zu Hippodameia, aber wer kann behaupten, dass grade diese unserem Giebel zu Grunde liegt?

Sehr charakteristisch sind endlich die beiden letzten Figuren des Giebels, der hockende Knabe und der Flussgott, Kladeos. In dem ersteren haben wir einen Diener des Oinomaos vor uns. Offenbar ist er ganz ohne Interesse an dem Vorgang; bequem zusammengekauert sitzt er da, und spielt mit den Zehen seines linken Fusses. Hier haben wir wieder ein gewissermassen von der Gasse aufgegriffenes Motiv. Gewiss kommt dergleichen oft vor: ob es allerdings nun auch der Darstellung in monumentalen Werken wert sei, kann man bezweifeln. Auch die Bewegung des Kladeos entbehrt sehr jener Vornehmheit, die wir sonst in griechischen Werken finden. 'Der Gott scheint fast platt auf dem Bauche gelegen zu haben und erhebt nun den Oberkörper auf den vorgestreckten Armen, etwa wie ein ruhender Hirtenbursche, dessen Aufmerksamkeit durch irgend welchen Umstand erregt wird, und der nun, ohne sich gerade mehr als nötig zu rühren, den Grund der Störung seiner Ruhe zu erkennen sucht.' Zu be-

merken ist übrigens bei dem Knaben die schon oben erwähnte Eigentümlichkeit, die Gewandränder zur Verdeutlichung des Umrisses zu benutzen. Hier zieht sich das Gewand längs des linken Beines in einer an sich sehr auffälligen Weise hin, die kaum in der Natur so vorkommen wird.

Und um was handelt es sich in dem ganzen Giebel? Pausanias nennt die Vorbereitung zur Wettfahrt als Gegenstand, und allerdings, vor der Fahrt muss der dargestellte Augenblick liegen, aber eine Vorbereitung ist es nicht. Die Pferde stehn wie angeschirrt da, die Wagen waren nie vorhanden, — es würde dafür einfach am nötigen Raume mangeln — sie hinzu zu denken bleibt dem Beschauer überlassen. Man darf also nicht etwa meinen, dass auf die Bespannung der Wagen gewartet werde; es wäre das überdies ein recht ungeschicktes Motiv. Auch die eigentlichen Teilnehmer der Fahrt sind bereit, es ist nichts mehr zu thun, und wird nichts gethan, handlungslos, paradirend hat der Künstler die sämmtlichen Beteiligten aufgestellt. Es fehlt dieser Zusammenstellung an wahrem Interesse, es ist keine Darstellung eines Ereignisses, sondern nur der Teilnehmer eines Ereignisses, und über die Kälte, welche wir einer solchen Parade gegenüber empfinden, können die Versuche, wenigstens in einzelnen der Personen bedeutungsvolle Stimmungen anzudeuten, nicht hinweghelfen. Eine Darstellung der Wettfahrt selbst war für den Giebel vielleicht technisch nicht möglich — denn künstlerische oder religiöse Gründe hätten nicht gegen eine belebte Gruppe im vorderen Giebelfeld gesprochen, war doch in Aegina in beiden Giebeln ein gleich lebhafter Kampf dargestellt, und am Parthenon die aufgeregte, lebendige Scene der Geburt Athenas — eine etwas inhaltreichere Scene, die mehr das Ereigniss selbst vor Augen führte, wäre, nach unserem Gefühl wenigstens, wirksamer.

Ueber den Stil haben wir schon einige Bemerkungen gemacht. Besonders auffallend ist bei dem doch so deutlichen Zusammenhang mit der altertümlichen, gebundenen Kunst die Natürlichkeit vieler Stellungen und Bewegungen. 'Die Motive sind aus der Natur herübergenommen, wie sie der Zufall bot, ohne dass viel gefragt würde, ob sie gewöhnlich, gemein oder edel. Weder von jener Zucht der Aegineten, welche den Körper zum wahrhaft freien und richtigen Gebrauch seiner Glieder erst befähigen soll, noch von jener Freiheit der Parthenonstatuen, welche durch die Erfüllung des Gesetzes geadelt ist, findet sich hier eine Spur. Die Natürlichkeit, die uns hier entgegen tritt, ist also nicht eine künstlerisch geläuterte, ideale,

sondern ein Abbild der ungeschminkten Wirklichkeit.' Und derselbe Zug, welcher sich in den Stellungen und Bewegungen verfolgen lässt, tritt uns auch in den einzelnen Formen entgegen. Das Gewand ist überall frei von konventioneller Anordnung, aber auch fern von gesetzmässiger, der jedesmaligen Bewegung als bester Ausdruck entsprechender Lage. Es fällt wie es fallen könnte, nicht wie es fallen muss. Die Körperformen sind schwer, robust, besonders die Hände von einer fast plumpen Bildung, aber wir sehn bei keinem der Körper klar sein gesetzmässiges, organisches Wachstum. Auch hier ist es eine Nachahmung der Natur, die an der zufälligen äusseren Erscheinung haftet, ohne in ihr Wesen einzudringen. Aeusserlichkeiten sind allerdings gut dargestellt, wie z. B. der etwas wohlbeleibte alte Mann von einer fast störenden Natürlichkeit ist. Geistigen Ausdruck dürfen wir in dieser Zeit in den Köpfen noch nicht suchen, wenigstens feinere Empfindungen vermochte die damalige Kunst nicht auszusprechen. Die Köpfe sind von sehr starken, kräftigen, aber leicht plumpen Formen. Die äusserliche Charakteristik des Alters ist dem Künstler gut gelungen.

II. Der westliche Giebel.

260—270. Wenn bei dem Ostgiebel ein Mangel an lebendiger Handlung und eine zu grosse, einförmige Ruhe auffiel, so ist im vollsten Gegensatz dazu der Westgiebel von einem wilden, beinahe übermässig wilden Kampf erfüllt. Es ist das oft behandelte Thema des Kentaurenkampfes gewählt, und zwar ist der Streit dargestellt, welcher sich während der Hochzeit des Peirithoos erhob, und in dem sich Theseus besonders hervorthat. Einen besonderen Grund für die Darstellung grade dieser Begebenheit vermögen wir nicht zu nennen, es hat auch schwerlich einen solchen gegeben. Denn wenn Pausanias meint, die Künstler seien zu dieser Wahl dadurch veranlasst worden, dass Zeus der Vater des Peirithoos sei, und Pelops im vierten Gliede von Theseus abstamme, so wird ihm darin schwerlich Jemand Recht geben.

Ueber die Anordnung der Giebelfiguren besteht glücklicher Weise kein Zweifel, da die grösseren Gruppen, aus welchen sich die ganze Darstellung zusammensetzt, auf keine andere Weise im Giebel untergebracht werden können. Eine Eigenschaft, die jedem bei Betrachtung des Giebels, und besonders der ergänzten Modelle, auffallen wird, und die hier

eben ganz fest steht, ist die grosse Symmetrie der ganzen Komposition. Nicht nur die Zahl der Gestalten und Gruppen, sogar die hauptsächlichen Bewegungen kehren an den entsprechenden Stellen der Giebel durchaus wieder. Durch diese strenge Entsprechung gewinnt die so überaus wilde Komposition erst wieder soviel Ruhe und gewissermassen Gebundenheit, als für ein solches monumentales Werk unerlässlich ist.

In der Mitte des Giebels steht auch hier ruhig und unbewegt ein Gott, Apollo. Er blickt nach seiner Rechten und streckt den rechten Arm wagerecht aus, eine Bewegung, die wol den Schutz, welchen er den Griechen angedeihen lässt, ausdrücken soll. In der gesenkten Linken trug er den Bogen, von dessen Anfügung die Spuren deutlich zu sehn sind. Links von Apollo ist ein Kentaur dargestellt, der eine Frau ergriffen hat; diese sträubt sich gewaltig und fasst mit beiden Händen in Bart und Haar des Unholdes. Und schon naht sich ein Retter. Mit energischem Schritt ist ein Jüngling herangeeilt, der über dem Haupte mit beiden Armen eine Waffe — es ist unbestimmt welche — erhob. In der entsprechenden Gruppe der rechten Seite schwang der Grieche, wie sich aus den erhaltenen Resten ergiebt, in der Rechten ein Beil, während die Linke herabhing. Auch die Bewegung der Frau ist hier ein wenig anders. Sie versucht mit beiden Händen die Fäuste des Kentauren von ihrer Brust, die er umfasst hält, los zu machen; ihr linker Ellenbogen trifft dabei den Kentauren ins Gesicht, so dass er den Kopf zurückbeugen muss. Weiter nach rechts ist ein Kentaur im Begriff einen Knaben zu rauben; dass der Kentaur kniet ist wol nur durch den Raum veranlasst, wie auch aus demselben Grunde nur sein Vorderkörper dargestellt ist. Auf der linken Seite entspricht dieser Gruppe der Kampf eines jungen Lapithen mit einem Kentauren, von welchem auch hier nur der vordere Teil zu sehn ist. Der Grieche hat seinen rechten Arm um den Hals des Kentauren geschlungen, um ihn zu erwürgen; dieser sucht sich aus der unsanften Umarmung zu befreien und beisst zugleich den Jüngling in den Arm. Der Schmerz in dem Gesicht des Griechen sehr drastisch, aber zugleich sehr unschön ausgedrückt. Rechts und links schliessen sich daran wieder Gruppen von je drei Personen an, jedesmal ein Kentaur, der eine Frau rauben will, aber von einem Griechen daran verhindert wird. Rechts hat der Lapithe den Unhold am Kopf ergriffen und stösst ihm von unten das Schwert durch die Brust. Schon sterbend hält dieser doch noch seine Beute fest,

die Frau, welche sich mit aller Gewalt aus seinen Händen zu befreien sucht. Besonders auffällig ist in dieser und der entsprechenden Gruppe die Stellung des Kentauren. Derselbe steht nämlich noch auf den Hinterbeinen, während die Vorderbeine auf dem Boden knieen, wodurch die wenig gefällige Linie des Rückens entsteht. In der Gruppe links ist noch das Motiv zu bemerken, dass der Kentaur die Frau, die er am Haar gepackt hat, zugleich mit seinem Hinterfuss festhält. Den Schluss bilden beiderseits je zwei liegende Frauengestalten. Die ersten beiden, die auf Kissen, vermutlich den bei der Malzeit benutzten Polstern liegen, stellen wol Dienerinnen dar, und sind durch ihre Gesichtszüge deutlich als hoch bejahrt charakterisirt. Dass sie liegend dargestellt sind ist zunächst natürlich durch den Raum veranlasst; dann soll es aber auch wol die Angst der Weiber malen, die vor Schrecken niedergestürzt sind, und deren eine sich verzweifelt das Haar zu raufen scheint. Ganz anders ist das zweite Paar von Frauen gebildet. Es sind jugendliche Gestalten, die zwar mit Interesse, aber ohne Furcht dem Getümmel in der Mitte zuschauen. Die Tracht, welche den Oberkörper blos lässt, zeigt, dass es nicht sterbliche Frauen sind. Wir haben in ihnen Ortsgottheiten irgend welcher Art zu erkennen, die den Flussgöttern des anderen Giebels in jeder Beziehung entsprechen. Auch bei diesen ist zu bemerken, wie das Gewand zur Verdeutlichung der Umrisse benutzt ist. Ihre Stellung ist nicht gerade sehr gewählt; auch sie bewegen sich mehr natürlich als schön und edel, wenn auch nicht grade im Widerspruche mit ihrer Natur.

Den einzelnen dargestellten Personen Namen zu geben ist kaum möglich. Allerdings überliefert Pausanias, dass in der Mitte des Giebels Peirithoos dargestellt sei, daneben der Kentaur Eurytion, der die Braut des Peirithoos geraubt habe, und Kaineus, der ihn bekämpfe; auf der anderen Seite Theseus, der mit einem Beile die Kentauren angreife, deren einer einen Knaben, einer eine Jungfrau geraubt habe. Darnach würde man in dem fast ganz zerstörten Jüngling rechts von der Mitte Theseus erkennen dürfen. Die anderen Bezeichnungen sind offenbar falsch. Dass in der Mitte des Giebels nicht Peirithoos sondern Apollo dargestellt ist, liegt auf der Hand, und dass jener also wol in dem Jüngling links von der Mitte, dem angeblichen Kaineus, zu erkennen sei, ist wenigstens wahrscheinlich. Aber wir bewegen uns hier auf zu unsicherem Boden, als dass wir weitere Deutungen versuchen dürften.

Im Stil ist dieser Giebel dem östlichen äusserst nahe verwandt; man vergleiche nur z. B. die knieende Griechin aus der linken Giebelhälfte mit dem knieenden Mädchen des Ostgiebels. Allerdings sind in Folge des verschiedenen Gegenstandes Unterschiede vorhanden; die künstlerische Auffassung ist ganz dieselbe. Dieselben Beobachtungen über Gewand und Körperbildung, über Bewegungen und Stellungen lassen sich hier machen und sind zum Teil oben angedeutet. Vor Unschönem scheute der Künstler durchaus nicht zurück, das zeigen die oft ungelenken Bewegungen, das zeigen die allerdings sehr natürlich dargestellten alten Weiber der Giebelecken. Die Charakteristik des Alters ist auch hier sehr gut gelungen, ebenso wie z. B. der Ausdruck des Schmerzes im Gesicht des gebissenen Griechen. Aber darüber hinaus geht das Vermögen des Künstlers nicht. Das Antlitz des Apollo z. B. zeigt gar keinen Ausdruck, ebenso wie die geraubten Frauen oder die kämpfenden Griechen. Eine Wiedergabe der feineren Regungen lag noch ausserhalb des Vermögens des Künstlers.

III. Die Metopen.

271—282. (106—109.) Pausanias bemerkt in seiner Beschreibung des Tempels, dass sich daran auch die meisten der Heraklesthaten befänden, und zwar waren sie, wie wir jetzt sicher wissen, in den Metopen am eigentlichen Tempelhause, nicht in denen über den äusseren Säulen dargestellt. Auffälliger Weise scheint die Reihe der Thaten an der westlichen, also hinteren Seite des Tempels begonnen zu haben, denn hier finden wir den Kampf des jugendlichen Herakles mit dem Löwen von Nemea, während das Abenteuer mit dem Kerberos, welches meist als letztes gilt, sich an der vorderen Seite fand. Einen Grund wissen wir nicht dafür anzugeben. Die Deutung der zum Teil sehr geringen Reste wird uns durch die Aufzählung des Pausanias erleichtert, der nur die letztgenannte Metope übergangen zu haben scheint. Wir beginnen mit der westlichen Seite.

Auf der ersten Metope (271) ist der Kampf mit dem Nemeischen Löwen dargestellt, und zwar sehn wir den jungen Helden bei dem erlegten Tiere stehn. Er setzt den rechten Fuss auf den Löwen und stützt ermattet sein Haupt in die Hand; in der Linken hält er die zur Erde gesetzte Keule. Von einer Frau, die vor ihm stand, sind einige

Reste vorhanden, nicht genug um sie sicher zu deuten. Man könnte an Athena denken. Auf der zweiten Metope (272) sehn wir den Kampf des Herakles mit der Hydra. Diese ist nach üblicher Weise als gewaltiger Schlangenleib gebildet, aus dem vorne die zahlreichen kleineren Schlangenhälse hervorwachsen. Wie Herakles das Ungeheuer bekämpft habe ist bei der starken Zerstörung nicht mehr zu sehn; vermutlich wird er mit einem Schwert seine Häupter abgemäht haben.

Die dritte Metope (273) zeigt die Erlegung der stymphalischen Vögel; Herakles hat die Jagd beendet, und bringt die Beute zu seiner Helferin und Beschützerin Athena. Denn dass diese gemeint sei, ist uns nicht zweifelhaft. Sie ist deutlich charakterisirt durch das ausgezackte, der Aegis genau entsprechende Fell, das wir uns gewiss bemalt zu denken haben, in ähnlicher Weise wie an der Göttin des äginetischen Tempels. Es ist ausserdem nach der Praxis der ganzen ältern Kunst nur Pallas, die wir bei den Kämpfen des Herakles anwesend finden, während erst auf späteren Werken eine Ortsnymphe hinzutritt, welche Andre hier erkennen wollen. Das Sitzen auf einem Felsen ist allerdings für solche Wesen charakteristisch, indess doch auch an der Pallas als ein naiver Zug verständlich, und wie beliebt solche naive und natürliche Motive bei den Künstlern dieser Werke waren, lehren die Giebel zur Genüge. Uebrigens gehört die Athena schon zu den Funden der französischen Ausgrabung, ebenso wie der grösste Teil der ersten und der folgenden Metope (274). Auf dieser ist die Bändigung des kretischen Stieres dargestellt. Die neuen Funde lehren uns, dass sich die Hand des Herakles vor der Schnauze des Tieres befand, nicht, wie man sonst glaubte, sein Horn fasste. Herakles scheint den Stier also gefesselt zu haben, und das so stark gebogene rechte Vorderbein desselben passt dazu. Allerdings ist die energische Bewegung des Helden dann nicht leicht zu erklären; wir müssen wol annehmen, dass er mit der Linken die Fesseln gewaltig anzieht, und mit der erhobenen Rechten vielleicht noch zugleich dem Tier eine neue Schlinge umzuwerfen sucht. Sehr stark zerstört ist wieder die Darstellung der fünften Metope (275), die Jagd der Hirschkuh von Keryneia, doch ist soviel erhalten, dass wir die Art der Komposition erkennen können. In der gewöhnlichen Weise hatte Herakles das Tier am Geweih gepackt und drückte es nun mit dem Knie zu Boden. Noch weniger ist von der letzten Metope dieser Seite (276) erhalten. Sie stellte die Besiegung der Amazonenkönigin Hippolyte dar. Als

einziger Rest ist ihr Kopf erhalten; über die Komposition lässt sich nichts gewisses sagen.

Wir wenden uns nun zu den Darstellungen der Vorderseite. Die erste der Metopen (277) zeigte das Abenteuer mit dem erymanthischen Eber, und zwar ganz in der humoristischen, volkstümlichen Art wie so viele erhaltene Vasenbilder. Eurystheus ist beim Herannahen des Helden vor Schreck über das wilde Tier, das dieser auf den Schultern herbeiträgt, in eins jener grossen thönernen, halb in der Erde vergrabenen Vorratsfässer gekrochen, deren sich die Alten bedienten, und Herakles, um seinen feigen Herrn und Auftraggeber recht zu schrecken hält den Eber scheinbar drohend über sein Haupt. Die wenigen Reste genügen, um diese beliebte Darstellung auch hier zu erkennen. Von der zweiten Metope, der Bändigung der Rosse des Diomedes (278) sind nur ein Pferdekopf und Teile des Herakles erhalten, welche Genaueres nicht erkennen lassen. Die nächste Metope (279) zeigt den Kampf des Herakles gegen den dreileibigen Geryones; die bedeutendsten Stücke sind schon bei den französischen Ausgrabungen gefunden. Herakles schwingt über seinem Haupte die Keule gegen seinen ins Knie gesunkenen Gegner, und tritt mit dem linken Fuss gegen seinen Leib. Es war ein Moment des leidenschaftlichsten Kampfes gewählt, doch so, dass der Sieg des Herakles nicht zweifelhaft war. Geryones war gewiss, wie überall auf den ältern Monumenten, als ein dreifacher Mann dargestellt, während in späterer Zeit die Unform von drei aus einem Unterleib herauswachsenden Oberkörpern vorkommt. Man erkennt dies auch auf dem Fragment. Denn unter dem vollständig erhaltenen runden Schild, der die dahinter befindliche Figur ganz verdeckt — es ist eine naive Eigentümlichkeit des ältern Stils, besonders der Vasenbilder, die Krieger so zu stellen, dass sie den Schild nach aussen kehren und dadurch sich fast ganz für den Betrachtenden verdecken —, kommt noch ein Stück eines zweiten Schildes zum Vorschein, der nur einem zweiten von den drei Männern angehören konnte, aus denen Geryones bestand. Der bärtige Kopf links unten gehört vielleicht dem Eurytion, dem Hirten des Geryones an, welchen Herakles vor seinem Herrn erschlagen hatte. Eines der best erhaltenen Stücke ist die folgende Metope (280), Herakles und Atlas. Herakles hat dem Atlas die Himmelslast abgenommen, damit dieser ihm die Aepfel der Hesperiden hole. Atlas steht nun hier vor dem Helden, und streckt ihm beide Hände voll Aepfel hin. Die

Last des Himmelsgewölbes ist nicht dargestellt, aber wie schwer Herakles trage sehn wir an seiner Haltung und dem grossen Kissen, dass er sich zur Milderung des Druckes untergeschoben hat. Ein harmloser Zug ist es hier wieder, dass die weibliche Gestalt hinter Herakles, unter der sich der Künstler eine Hesperide oder eine Nymphe gedacht haben mag, in Mitleid mit dem duldenden Helden ihn mit der einen Hand unterstützt und ihm mit ihren schwachen Kräften doch nicht unerheblich zu helfen meint. Diese Metope gehört in der Komposition wie in der Arbeit zu den besten Stücken. Die nächste That (281), die Reinigung des Stalles des Augias, ist nicht nach der gewöhnlichen Form der Sage dargestellt, dass Herakles einen Fluss durch den Stall geleitet habe, sondern wir sehn den Helden mit grösster Anstrengung wol vermittelst einer Stange an der Wegräumung des Unrates arbeiten. Auch hier nähert sich die Auffassung möglichst dem Alltäglichen und Gewöhnlichen. Athena steht neben Herakles, kenntlich durch Helm und Schild; in der Rechten hielt sie wol die Lanze. Was die Bewegung dieser Hand bedeutet, wissen wir nicht zu sagen. Als letzte und schwerste Arbeit war dem Herakles aufgetragen, den Kerberos aus der Unterwelt herauf zu bringen. Dies sehn wir auf der letzten Metope (282) dargestellt. Herakles hat dem Hunde offenbar einen Strick umgelegt und zerrt nun den widerspänstigen aus seiner Höhle hervor. Uebrigens scheint Kerberos hier nicht so phantastisch und abschreckend dargestellt zu sein, wie auf anderen Denkmälern, sondern als ein einfacher starker Hund von natürlicher Bildung.

Der Tempel ist noch in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts vollendet worden; denn die Lakedämonier und ihre Verbündeten konnten ein Weihgeschenk für die Schlacht bei Tanagra (457 v. Ch.) schon an dem First des Tempels selbst aufhängen. Die Metopen fallen dann natürlich früher, da sie schon fertig sein mussten, als der Triglyphenfries aufgebaut wurde. Aber auch die Giebel gehören in diese Zeit. Denn wenn man von geringen Unterschieden absieht, so ist der Stil aller Skulpturen durchaus gleich, wie oben mehrfach bemerkt ist; er weist auf die Entstehung innerhalb einer Schule und einer Zeit hin. Für die Metopen wird uns kein Meister namhaft gemacht, für den Ostgiebel giebt Pausanias den Paionios von Mende, für den anderen den Alkamenes an.

Aber diese Ueberlieferung kann nicht richtig sein. Alkamenes ist Athener und Schüler des Phidias; weder die Zeit noch der Stil passen für ihn. Für Paionios ist ein Schulzusammenhang nicht überliefert, aber es wird schwer, sich die Nike und den Giebel von demselben Künstler gearbeitet zu denken, wenn auch mehrere Jahrzehnte dazwischen liegen. Einen sicheren Grund gegen die Urheberschaft des Paionios giebt aber die Inschrift von seiner Nike, die ja ohne allen Zweifel lange nach dem Tempel entstand. Wenn Paionios sich hier rühmt, die Akroterien des Tempels verfertigt zu haben — es waren eine Nike in der Mitte, und Kessel auf den Ecken — und des weit grösseren Werkes, das sich an demselben Bau befand, des Giebels, gar nicht gedenkt, so ist doch offenbar, dass dieser Giebel nicht von ihm stammte. Ein Missverständniss der Inschrift scheint die falsche Nachricht bei Pausanias veranlasst zu haben; die Nachricht über Alkamenes entstammt vielleicht der Vorstellung, dass Phidias und seine Schüler bei dem Schmuck des Tempels nicht unbeteiligt gewesen sein könnten, und aus einer Verquickung beider Kombinationen entsprang die uns vorliegende Nachricht.

Suchen wir dagegen unter den erhaltenen Kunstwerken nach Analogien, so bieten sich einzig und allein die sizilischen, vor allem die selinuntischen Skulpturen dar. Bei diesen finden wir denselben, vor allem auf deutlichen, nicht auf anmutigen Ausdruck des Vorganges gerichteten Sinn, dieselbe Benutzung zufälliger und natürlicher Motive, wir finden eine ähnliche Gebundenheit und eine ähnliche, die Fesseln zerreissende, überschäumende Kraft. Diese Verwandtschaft lässt sich bis in die Aehnlichkeit der Köpfe und die Behandlung des Haares hinein verfolgen. Das wird uns nicht wunderbar erscheinen, wenn wir uns die vielen und engen Beziehungen vergegenwärtigen, in denen Sizilien zu Olympia stand. Sizilische Tyrannen und Vornehme waren es, die sich am prunkvollsten an den Wagenrennen beteiligten, und Werke sizilischer und unteritalischer Künstler zählt Pausanias in Menge auf, wie auch grosse Weihgeschenke sizilischer Städte und Staaten. Wir glauben demnach, dass die Kunst, welche den Tempel in Olympia ausschmückte, mit der, welche in Sizilien blühte, auf das allernächste verwandt war, ohne darum allerdings einen bestimmten Künstler oder auch nur eine bestimmte Schule namhaft zu machen.

Abbildungen der Giebelfragmente und Metopen finden sich in den fünf Bänden Ausgrabungen zerstreut, sodann Einzelnes in den Funden

von Olympia Taf. 8. 9. 11—15. 20. 21. Die französischen Funde sind *Expédition de Morée* I Taf. 74—78. Clarac II Taf. 195 B abgebildet. Vgl. A. Bötticher, Olympia Taf. 7. 8 S. 276 ff. Overbeck, Plastik[3] I S. 420. Murray, *A history of greek sculpture* II Taf. 12. 13, 1. Die Stiermetope ist gut abgebildet Rayet, *Monuments de l'art antique* I Taf. 28; vgl. Klein, Euphronios (Denkschriften der Wiener Akademie XXIX) S. 76. Zur Rekonstruktion der Giebel vgl. Arch. Ztg. 1882 S. 215 (Treu). Funde von Olympia S. 11 (E. Curtius). Rheinisches Museum N. F. XXXIX S. 481 (Kekulé). Ueber die Zeit des Tempelbaues vgl. Arch. Ztg. 1879 S. 44. 151 (Furtwängler). 1882 S. 179 (Purgold). Historische Untersuchungen A. Schäfer gewidmet S. 43 (Löschcke). Ueber den Stil sind vor allem die feinen Erörterungen Brunn's in den Münchener Sitzungsberichten 1877 S. 1. 1878 S. 442 zu vergleichen, aus denen oben einige Stellen angeführt sind. In der Scheidung der Metopen in zwei Gruppen können wir ihm allerdings nicht beistimmen, wie auch nicht in der Zurückführung der Giebel auf nordgriechische Kunst. Dass Alkamenes nicht, wie man angenommen hat, aus Lemnos, sondern aus Athen stamme, und seiner Lebenszeit wegen nicht am Giebel beschäftigt gewesen sein kann, hat R. Förster im Rheinischen Museum N. F. XXXVIII S. 421 gezeigt. Die Annahme, dass Paionios in seiner Inschrift mit ἀκρωτήρια die Giebel bezeichnet habe, (die zuletzt Furtwängler in der Arch. Ztg. 1882 S. 362 vorgetragen hat) ist unstatthaft; Giebelgruppen heissen im fünften Jahrhundert ἐναιέτια (vgl. CIA. IV S. 37, 297 b), ἀκρωτήρια sind der äussere Schmuck der Ecken. Später scheint der Sprachgebrauch unklarer geworden zu sein, und so hat Pausanias in ganz analogem Irrtum auch die Akroterien des Tempels zu Titane für Giebelgruppen gehalten; vgl. Arch. Ztg. 1882 S. 344, 46 (Furtwängler). Kalkmann, *De Hippolytis Euripideis* These 13. Den Zusammenhang der Skulpturen mit Sizilien hat Kekulé, Arch. Ztg. 1883 S. 241. Bädeker's Griechenland S. LXXXIV dargelegt. Vgl. noch Arch. Ztg. 1883 S. 347. Berliner Sitzungsberichte 1883 II S. 777 (E. Curtius).

283—292. Löwenköpfe, die am Zeustempel als Wasserspeier gedient haben. Den sehr verschiedenen Stil der einzelnen Stücke darf man nicht aus der Veränderung des Geschmackes während der Bauzeit erklären, da diese durchaus nicht so lang war, als man wol angenommen, sondern aus späteren Ergänzungen, deren ein Zerstörungen so sehr ausgesetzter Teil des Gebäudes wie der Dachkranz oft bedurft haben mag.

Einige Proben sind abgebildet Ausgrabungen I Taf. 27. 28 S. 14. A. Bötticher, Olympia S. 250; die beiden ersten Nummern, die sich im Louvre befinden, *Expédition de Morée* I Taf. 74, 3—5. Vgl. die Bemerkung Dörpfeld's Mitteilungen VIII S. 279.

293. Kapitell einer Ante vom Zeustempel, im Louvre.

294. 295. Giebel vom Schatzhause der Megarer, Hochreliefs aus weichem elischem Kalkstein, und in Folge des schlechten Materiales stark zerstört. Natürlich konnte ein so geringer Stoff nur bei vollständiger Bemalung einiger-

massen wirken; von Farben haben sich denn auch viele Spuren gefunden, besonders von Blau im Hintergrunde und Rot an den Figuren selbst.

Wir wissen durch Pausanias (VI 19, 13) dass der Giebel dieses Schatzhauses mit einer Darstellung des Gigantenkampfes geschmückt war. Der Gegenstand ist sehr passend gewählt für ein Gebäude, welches im wesentlichen als Weihgeschenk an Zeus gelten musste. Die Niederwerfung der Giganten war ja als seine grösste Ruhmesthat, die man deshalb zu jeder Zeit gerne zum Schmuck ihm geweihter Gebäude verwendete. Die Gegner der Götter sind nach der älteren Auffassung durchaus menschlich gebildet und gerüstet. In der Mitte des Giebels sehn wir einen bärtigen Giganten ins Knie sinken; seinen grossen runden Schild, dessen Zeichen besonders angesetzt war und daher jetzt verloren ist, hält er noch am linken Arm, aber nicht mehr zum Schutze. Die Waffe seines göttlichen Gegners hat ihm die rechte Seite durchbohrt, mit der rechten Hand scheint er noch eine unwillkürliche abwehrende Bewegung gemacht zu haben, aber schon sinkt sein Haupt auf die Brust, und zeigt, dass aller Widerstand unnütz. Sein Gegner war Zeus selbst, er musste natürlich diesen bedeutendsten Platz der ganzen Gruppe einnehmen. Leider ist seine ganze Gestalt bis auf wenige geringe Reste verschwunden.

Weiter nach rechts ist dann der Körper eines nackten Gottes erhalten, welcher mit gewaltigem Schritt auf seinen Gegner los geht, und ihn bereits rücklings zu Boden gestreckt hat. Nur mühsam hält dieser sich mit der linken Hand aufrecht; wir sehn, auch hier ist kein Widerstand gegen die göttliche Macht möglich. Es folgt nach rechts wieder ein Gott und ein vor ihm niedergestürzter Gigant; von diesem ist nur das eine Bein erhalten, aber es zeigt, in wie wehrloser Lage er sich befunden haben muss. Der Gott, welcher niederkniet um ihn besser erreichen zu können, ist ganz gerüstet mit Panzer und Helm; lange Locken fallen auf seinen Nacken herab. Was in der äussersten Ecke dargestellt war, ist kaum zu erkennen möglich, vielleicht ein gefallener Gigant.

Auf der linken Seite der Mittelgruppe sehn wir wieder einen hilflos zu Boden gefallenen Giganten; sein göttlicher Gegner ist bis auf die Spur des einen Fusses verloren. Entsprechend der rechten Seite folgt dann auch hier ein Gott, welcher niedergekniet ist, um seinen hingestreckten Feind ganz zu vernichten; der Gott war mit einem langen Chiton

angethan. Die Darstellung der Ecke ist auch hier schwerlich mit Sicherheit zu bestimmen.

Suchen wir nun die einzelnen Götter zu benennen, so ist zunächst klar, dass Athena nicht fehlen durfte: sie haben wir in der Lücke links von Zeus anzunehmen; der ihr entsprechende nackte Gott rechts wird Herakles sein, der ja nach der Sage den Sieg der Götter entschied, und darum wol im Mittelpunkt der Darstellung seinen Platz finden konnte. Der kriegerisch gerüstete Gott rechts ist wol mit Recht für Ares erklärt, der bärtige, langgewandete links für Poseidon. Anschliessend an diese Vermutung hat man dann ganz links die Reste eines Seeungeheuers zu erkennen geglaubt, welches seinem Herrn zu Hülfe käme. Sonst fehlt allerdings in dieser Darstellung jede Andeutung der heiligen Tiere, welche auf späteren Kunstwerken die Götter so wirksam unterstützen.

Auch die Inschrift *Μεγ[α]ρέων*, welche sich über dem Eingang befand, ist wieder aufgefunden (295). Dass sie nicht gleichzeitig mit der Erbauung des Schatzhauses ist, geht schon aus der Art hervor, wie man sie angebracht hat: sie ist nämlich durch den Stuckverputz in den Stein eingemeisselt. Auch beweist die Form der Buchstaben ihr viel geringeres Alter. Denn in das sechste Jahrhundert v. Ch. dürfen wir die Entstehung des Schatzhauses wie seines bildlichen Schmuckes setzen; eine genauere Datirung ist leider kaum möglich. Nach Pausanias war die Weihung aus der Beute erfolgt, welche Megara in einem Kriege gegen Korinth gemacht hatte, aber wann dieser Statt gefunden, ist nicht bekannt.

Suchen wir nach stilistischen Analogien für die Skulpturen, so sollte man erwarten, diese vor allem in dem nahe benachbarten Aegina zu finden, und man hat in der That die Kunstwerke dieser Insel zum Vergleich herangezogen. Aber die Aehnlichkeit beruht doch wol mehr auf der Gleichheit der Epoche als der Kunstschule. Andrerseits fehlt es nicht an Unterschieden. Dass die anatomische Kenntniss bei den Aegineten weit höher steht, liegt offen da; wir vermissen aber hier sogar ein ernstliches Streben darnach. Vor allem aber finden wir an Stelle der gehaltenen, rhythmischen Bewegungen und des vornehmen, verschlossenen Ausdruckes auch der höchsten Schmerzen eine rücksichtslose Art natürlicher Darstellung. Die Bewegungen sind wahr, aber heftig und unschön, charakteristisch, aber ohne Adel. Darin treten diese Werke vor allem neben die der Pflanzstadt von Megara, Selinunt, doch lässt sich dieser Zusammenhang auf keinen Fall

durch die Verwandtschaft der Stämme erklären; es liegt ein viel zu grosser Zeitraum zwischen der Aussendung jener Kolonie und der Entstehung dieser Werke, als dass sich die Gemeinsamkeit des Stiles noch auf einen gemeinsamen Ausgangspunkt zurückführen liesse.

Proben der Reliefs sind abgebildet Ausgrabungen IV Taf. 18. 19 S. 14, die Inschrift Arch. Ztg. 1879 S. 211. Die Zusammensetzung der Bruchstücke sowie die Erklärung verdanken wir Georg Treu; vgl. Arch. Ztg. 1880 S. 50. A. Bötticher, Olympia S. 209. Die Aehnlichkeit mit den selinuntischen Metopen, vor allem denen des sog. Tempels F sprach Kekulé in Bädeker's Griechenland S. LXXXIII zuerst aus; vgl. auch Arch. Ztg. 1883 S. 241. Mitteilungen VII S. 114 (Brunn).

296. Vorderteil eines Pferdes, Kalksteinrelief.

An dem Relief haben sich zahlreiche Reste von Farbe erhalten, darnach war der Hintergrund blau, der Leib des Pferdes gelb, die Zügel braunrot; an der auffällig langen, sorgfältig geordneten Mähne fanden sich blaue und rote Spuren.

Abgeb. Ausgrabungen V Taf. 25, B S. 16.

297. Rest eines Pferdes, Bruchstück von einem Kalksteinrelief.

298. 299. Bruchstücke eines Kalksteinreliefs, Vögel darstellend.

300. Rest eines Reliefs von Kalkstein, das einen Kampf dargestellt haben wird.

301. Oberteil einer Frau, die einen Löwen gepackt hält, kleiner Rest eines Reliefs von Kalkstein.

302—305. Geringe Reste von Kalksteinreliefs.

306. Löwe aus Kalkstein, der als Wasserspeier gedient hat.

Das Tier ist, entsprechend seiner ornamentalen Verwendung stark stilisirt, und zwar noch mehr als sonst üblich. Die Mähne z. B. ist ganz aus Schuppen gebildet. Sonst ist der ganze Bau des Tieres richtig dargestellt, wenn auch nach der Neigung der alten Kunst in sehr schlanken Verhältnissen.

Abgeb. Ausgrabungen III Taf. 21, B, 4 S. 16, XXV.

307. Kopf der Hera aus weichem weissen Kalkstein.

Die Benennung der Göttin ist zwar nicht durchaus sicher, aber doch höchst wahrscheinlich; ein Götterbild haben wir offenbar vor uns, und der hohe Kopfschmuck passt für die

in Olympia hoch verehrte Hera durchaus. Nach einer weiteren Vermutung besitzen wir in diesem Kopfe den Rest des grossen Bildes der Göttin, welches im Heraion aufgestellt war. Der Fundort, das weiche Material, das sich bei einer im Freien aufgestellten Statue kaum so gut erhalten hätte, und so auf ein Tempelbild hinweist, endlich die bedeutenden Masse des Kopfes und die dem entsprechend vorauszusetzende ehemalige Grösse des ganzen Bildes, das also zu seiner Aufstellung einen Tempel von ziemlicher Grösse verlangte, machen diese Vermutung höchst wahrscheinlich.

Die Arbeit des Kopfes ist von sehr altertümlicher Art, dabei von einer grossen Schärfe und Bestimmtheit. Die Formen scheinen vor allem von Flächen gebildet, und heben sich dadurch deutlich von einander ab. Die Augen sind gross und breit, aber gar nicht gewölbt, es scheint fast, als habe der Künstler sich gescheut aus der Fläche heraus zugehen. Auch die Wangen sind fern von jeder Fülle und erscheinen beinahe hart; die Lippen sind schmal und trocken. Doch hat der Künstler versucht in diese einfachen und harten Formen einen gütigen Ausdruck zu legen, und das sanfte Lächeln, das er dem Munde gegeben, wirkt in der That milde und freundlich; es ist durchaus nicht übertrieben und passt sehr gut zu den im übrigen strengen Formen. Dieser Kopf ist das Werk einer kindlichen, aber durchaus nicht unbeholfenen Kunst.

Abgeb. Ausgrabungen IV Taf. 16. 17 S. 13.

308. Zwei Bruchstücke aus Kalkstein, wie es scheint Haar darstellend; vielleicht zu dem eben besprochenen Kopf gehörig.

309. Sehr zerstörter Rest eines archaischen weiblichen Kopfes aus Terrakotta. Die Formen sind, soweit sie überhaupt erhalten, noch ohne viel Verständniss gebildet; Stirn und Augenhöhle z. B. gehn fast ganz in einander über und sind nur durch die plastisch angegebene Augenbraue getrennt. Die Augensterne sind etwas erhaben gebildet, wol um den Ausdruck noch mehr zu beleben als es durch die Bemalung schon geschah. Das Haar ist schlicht gewellt, und hinten zusammengefasst. Der Kopfschmuck erlaubt die Deutung auf Hera, ohne sie grade ganz sicher zu stellen.

Abgeb. Ausgrabungen V Taf. 26, B S. 16, A.

310. Weibliches, archaisches Köpfchen aus bemaltem Thon.

Die Formen sind nicht nur im Vergleich mit 309 sehr fortgeschritten, sondern zeigen überhaupt ein Streben nach Weichheit und Anmut, und eine im Ganzen glückliche Auffassung der Natur nach dieser Seite hin. Die Verhältnisse des Kopfes sind allerdings noch recht falsch, die Nase ist, besonders im Vergleich zum Kinn, viel zu kurz. Das altertümliche steife Lächeln, das auch hier für den angestrebten freundlichen Gesichtsausdruck erscheint, wird verstärkt durch auffällig scharf eingeschnittene Mundwinkel. Auf dem welligen Haar trug die Göttin — denn auch hier ist die Deutung als Hera das wahrscheinlichste — einen hohen korbähnlichen Schmuck, dessen mattgelber Grund mit einem dunkelbraunen Pflanzenornament geziert ist. Das Haar ist braunschwarz, das Gesicht gelblichweiss bemalt. Die Technik der Bemalung und besonders die Art des Ornamentes legen es nahe, an Korinth als den Entstehungsort dieser Terrakotte zu denken.

Abgeb. Ausgrabungen V Taf. 26, A S. 16, B. Funde von Olympia Taf. 19, B S. 15. Vgl. Arch. Ztg. 1881 S. 76.

311. Halblebensgrosser Kopf des Zeus aus Bronce. Der Stil dieses Kopfes ist bei aller Zierlichkeit der Ausführung im Einzelnen, die sich z. B. in der feinen Gravirung der Haare, des Bartes und des im Nacken aufgebundenen Krobylos zeigt, streng und herb. Alle Formen haben etwas Hartes und der Ausdruck des Gesichtes ist dem entsprechend ein auffällig finsterer. Die Augen waren besonders eingesetzt.

Abgeb. Ausgrabungen III Taf. 22 S. 14. Funde von Olympia Taf. 24 S. 16. Vgl. Furtwängler, Broncefunde aus Olympia S. 90.

312. Kopf des Zeus in halber Lebensgrösse, aus Terrakotta. Die Reste von schwarzem Firniss, welche sich am Original befinden, und die beweisen, dass eine Nachahmung von Bronce beabsichtigt war, legen einen Vergleich mit N. 311 besonders nahe. Wir sehn hier alle Formen gemildert, sowol in der Behandlung des Fleisches als auch in der Zeichnung des Profiles, der Augen, des Bartes; die Verschiedenheit ist so gross, dass vielleicht nicht der einfache Unterschied der Zeit ausreicht, sie zu erklären. Auch ist zu beachten, dass wir bei N. 311 noch die archaische Haartracht, den aufgebundenen Krobylos finden, während bei diesem Kopf die Haare kurz gehalten sind. Alles das scheint auf verschiedene Schulen hinzuweisen.

Abgeb. Ausgrabungen IV Taf. 26, B S. 19.

313. Eumenide, Statuette aus bläulichem lakonischem Marmor, und wol auch in Sparta verfertigt.

Dies steife, puppenartige Idol zeigt uns sehr deutlich die Anfänge griechischer Bildkunst. Hier sind die technischen Schwierigkeiten noch in keiner Weise überwunden, ängstlich vermeidet der Bildhauer jeden Ausdruck von Bewegung, die Arme sind eng an den Körper angelegt, die Beine scheinen eng geschlossen zu sein. Das Gewand umschliesst den Körper steif und faltenlos, dieser selbst kommt gar nicht zu seinem Recht, nur um die Brust wenigstens als weiblich kenntlich zu machen hat der Bildhauer um den Gürtel eine unnatürlich starke Einschnürung angebracht. Die Form des Gesichtes ist hart und eckig, die Augen, deren Sterne ausgebohrt sind, und aus andersfarbigem Stoff eingesetzt waren, sind unverhältnissmässig gross, der Mund ist sehr breit gezogen, die Ohren stehn weit ab. Die Haare sind über der Stirn in kleine Löckchen geordnet, dicke Strähne Haares fallen auf die Schultern herab. Auf dem Kopf trägt die Göttin den sogenannten Polos. Denken wir uns die Gestalt noch mit bunten Farben bemalt, so mag der Eindruck absonderlich genug sein. Aber Eines werden wir dem Verfertiger des Idols zugestehn: er hat sich deutlich ausgedrückt, so weit seine mangelhafte Technik es erlaubte. Ein übertriebenes Darstellen aller Formen, die überhaupt dargestellt werden konnten scheint das Charakteristische dieser kindlichen Kunst. Die Deutung als Eumenide beruht auf der Schlange, welche die Göttin in der Rechten trägt; ob sie in der Linken eine zweite Schlange hält, oder ob dieser mehr einem Bande ähnelnde Gegenstand eine andere Bedeutung hat, lassen wir unentschieden.

Der zuerst allein gefundene obere Teil der Figur ist abgebildet Ausgrabungen IV Taf. 15 S. 14, XVII. Vgl. Arch. Ztg. 1880 S. 49 (Treu). Furtwängler, Broncefunde aus Olympia S. 67. Arch. Ztg. 1879 S. 40. 1882 S. 204, 8. Seine Zweifel an der Deutung auf eine Eumenide kann ich nicht für begründet halten, da die eine Schlange deutlich ist, und das Mitteilungen IV Taf. 9 abgebildete Relief eine so grosse Aehnlichkeit bietet.

314. Löwe aus bläulichem lakonischem Marmor.

Die Rundung der Basis zeigt, dass die Figur zu einem grösseren Ganzen gehört hat. Die Ausführung dieses sehr altertümlichen, und dem Material nach zu urteilen, in Sparta gefertigten Werkes, ist roh und plump, und ganz ohne Angabe irgend welcher Einzelheiten.

315. Altertümlicher Kriegerkopf aus Parischem Marmor.

Soviel die ziemlich starke Zerstörung und Verwitterung erkennen lässt, haben wir in diesem Kopf eine Schöpfung

des ausgehenden sechsten Jahrhunderts vor uns. Haar und Bart sind in vielen kleinen Löckchen gearbeitet, die Ausführung ist sorgfältig. Der Mund zeigt ein deutliches Lächeln, das um so auffälliger ist, als die starke Bewegung des Halses zeigt, dass unser Kopf einer lebhaft bewegten Figur angehörte. Es scheint ein unterliegender Kämpfer gewesen zu sein, der am Boden liegend den Kopf erhob, um sich gegen den Angriff des Gegners zu decken.

Vgl. Arch. Ztg. 1881 S. 75. Ausgrabungen V S. 13.

316. Bärtiger Krieger, Kopf von einem altertümlichen Standbild aus Parischem Marmor.

Dieser Kopf, dessen Erhaltung im Ganzen noch eine glückliche zu nennen ist, frappirt durch die grosse Frische und Lebendigkeit des Ausdruckes bei aller archaischen Gebundenheit in der Ausführung. Die Form des Gesichtes ist sehr rund, besonders sind die Wangen fleischig, der Mund voll, die Lippen weich und von besonders guter Beobachtung der eigentümlichen Art der Hautbildung, die wir hier finden. Nicht ganz gelungen scheint der Uebergang von den stark gewölbten Backen zu der Nasenwurzel hin; hier entsteht durch den Mangel an Vermittelung eine Linie, die man für eine Falte zu halten geneigt sein könnte. Allerdings wirkt selbst dies nicht ungünstig. In Verbindung mit dem etwas lächelnden Munde gibt es dem Kopfe etwas Heiteres, Fröhliches, ohne dass doch die Mundwinkel, wie so oft, besonders stark hinaufgezogen wären, ein Versuch freundlichen Eindruck zu machen, der allerdings nicht selten mehr als Grinsen wie als Lächeln wirkt. Die Augen waren besonders eingesetzt; auch die vielen Bohrlöcher über der untersten Lockenreihe dienten dazu, besonders gearbeitete Löckchen aufzunehmen, und zwar bestanden auch diese aus Marmor. Reste von zweien waren bei der Auffindung noch vorhanden. Das übrige Haar und der Bart ist sauber ausgearbeitet. Unter dem Helm trägt der Krieger eine eng anliegende Mütze, die über den Ohren ein wenig sichtbar wird. Das linke Ohr und die linke Seite des Bartes zeigen eine auffällige Vernachlässigung in der Ausführung. Diese ist nur erklärlich, wenn diese Teile nicht recht sichtbar waren. Es ist deshalb wol sicher, dass die Statue, mit einem Schild am linken Arm, ruhig dastand und dass eben dieser jene Teile dem Auge des Beschauers und der Sorgfalt des Künstlers entzog. Man hat den Kopf mit den Aegineten verglichen, und er bietet ja offenbar mit diesen

Vergleichungspunkte dar; noch näher stehn ihm aber doch einige ältere attische Köpfe, besonders 105. Hier finden wir, wenn auch in jüngerer, etwas abgeschwächter und nicht so frischer Form dasselbe breite, volle Gesicht, denselben behaglich fröhlichen, klugen Ausdruck wieder. Einem attischen Meister um 500 möchte ich deshalb auch diesen Kopf zuschreiben.

Abgeb. Ausgrabungen V Taf. 18. 19, 1 S. 12. Funde aus Olympia Taf. 22 S. 16. A. Bötticher, Olympia S. 238. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 255. Treu (Arch. Ztg. 1880 S. 48. 1881 S. 75) glaubt, dass die Bruchstücke 317. 319 zu dieser selben Statue gehört hätten, und dass wir in denselben die Reste der von Pausanias VI 17, 5 beschriebenen Statue des Eperastos besässen. Denn da dieser aus einem Geschlecht stammte, das seinen Ursprung auf Phrixos zurückführen konnte, so sei das Schildzeichen auf 317 in Rücksicht hierauf gewählt, und erlaube uns diese Zurückführung. Für möglich wird man das wol halten müssen, aber durchaus nicht für sicher.

317. Gebogener Arm mit den Resten eines Schildes, aus Parischem Marmor. Das Schildzeichen stellte Phrixos auf dem Widder reitend dar. Die Arbeit verrät noch altertümlichen Stil.

Abgeb. Ausgrabungen V Taf. 19, 4 S. 12; vgl. 316.

318. Bruchstück, zu einem ähnlichen Schilde wie 317, aber kaum zu diesem selbst gehörig.

Abgeb. Ausgrabungen V Taf. 19, 2 S. 12.

319. Fuss von einer Statue aus Parischem Marmor und von archaischem Stil.

Abgeb. Ausgrabungen V Taf. 19, 5 S. 12; vgl. 316.

320. Obere Hälfte eines kleinen Mädchenkopfes aus Marmor, im Anfang des Jahrhunderts in Olympia gefunden und ins Museum der Universität Aberdeen in Schottland gelangt. Das Haar ist in eine kleine Haube zusammengefasst, die Ohren scheinen mit Ringen geschmückt gewesen zu sein. Der Kopf ist denen von der Balustrade der Athena Nike allerdings sehr ähnlich, und gehört sicher in dieselbe Zeit und Schule. Ob er auch einer Nike angehörte, wie man vermuten könnte, ist nicht zu entscheiden.

321. Köpfchen einer Aphrodite aus Parischem Marmor Es ist höchst wahrscheinlich, dass dieser hübsche aber etwas flüchtig ausgeführte Kopf einer kleinen Replik der knidischen Aphrodite angehört hat; in die Zeit und Kunstart des Praxiteles scheint er sicher zu gehören.

Abgeb. Ausgrabungen V Taf. 25, A S. 15. Funde von Olympia

Taf. 19, A S. 15. A. Bötticher, Olympia Taf. 6, 1. Lucy M. Mitchell, *Selections from ancient sculpture* Taf. 19, 1. *A history of ancient sculpture* S. 452.

322. Jugendlicher Marmorkopf, vermutlich das Bildniss eines olympischen Siegers, wenn auch die kleine, schmale Binde im Haar kaum als Siegerbinde aufgefasst werden kann. Der Eindruck des Kopfes ist trotz der Verletzungen frisch und lebendig; nach dem Stil gehört er etwa ins vierte Jahrhundert.

Abgeb. Ausgrabungen V Taf. 20 S. 13. Murray, *A history of greek sculpture* II S. 283. A. Bötticher, Olympia Taf. 11, 2.

323. Porträtkopf eines olympischen Siegers aus Bronce.

Dieser Kopf, einer der wenigen grösseren Reste, die von den zahlreichen Ehrenstatuen in Olympia auf uns gekommen sind, bietet uns das ganz ausgezeichnete Bildniss eines vermutlich im Faustkampf und ähnlichen Kampfarten geschickten Mannes. Der Künstler hat es verschmäht, die etwas gewöhnliche, finstere und fast gewaltthätige Natur des Siegers zu idealisiren. Ungepflegt liegen die Haare um den Kopf, wild hängt der Bart herab; der einzige Schmuck ist der Kranz vom Oelbaum, dessen Blätter jetzt allerdings nicht mehr vorhanden sind. Die Augen waren besonders eingesetzt. Die zusammengezogenen Brauen, der festgeschlossene Mund geben dem Kopf ein finsteres Aussehen, und die etwas vorgeschobene Unterlippe scheint eine stolze Verachtung jeden Gegners zu verkünden. Er vertraut auf seine unüberwindliche Kraft, und dass er es mit Recht thut, beweist eben dieser Rest seines Ehrendenkmals. Sicher trat diese ganze feste, energische Art der Person, welche wir selbst in diesem Bruchstück ahnen können, in der ganzen Haltung und Körperbildung noch deutlicher und anschaulicher hervor; wir dürfen annehmen, dass die Statue auch einst im alten Olympia zu den besten Werken gezählt habe, wie wir den Kopf jetzt unter die besten Bildnisse zu rechnen kein Bedenken tragen. Das Werk wird dem dritten Jahrhundert v. Ch. angehören.

Abgeb. Ausgrabungen V Taf. 21. 22 S. 14. Funde von Olympia Taf. 23 S. 16. A. Bötticher, Olympia Taf. 11, 1. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 554.

324. Fuss, Rest einer Siegerstatue aus Bronce, von ganz ungewöhnlich trefflicher Arbeit. Die grosse Naturtreue, welche sich in den ausserordentlich gut beobachteten und lebendig

wiedergegebenen, etwas kräftigen Formen zeigt, rückt das Bruchstück der Kunstrichtung des eben besprochenen Kopfes ganz nahe.

325. Arm einer Broncestatue von schöner Arbeit.

326. Arm einer Broncestatue, die, nach den Maassen zu urteilen, einen Knaben darstellte.

327. Kinderarm, Bruchstück einer Broncestatue.

Die Hand, deren Finger weit auseinander gespreizt sind, scheint aufgestützt gewesen zu sein. Die Arbeit des Fragmentes ist vorzüglich; die weiche Natur des kindlichen Körpers ist mit grösster Kunst zum Ausdruck gebracht.

328. Sitzender Jüngling, Marmorstatue.

Der Jüngling sitzt auf einem Felsen, über den er sein Gewand gebreitet hat, bequem da, die Linke ist auf den Felsen aufgestützt, die Rechte war erhoben, und wird wol auf dem Kopfe gelegen haben. Es ist dies eine Geberde, welche völlige Ruhe ausdrückt. Die Arbeit ist nicht eben sehr fein, aber einfach und streng.

329. Herakles, Marmorstatuette.

Herakles scheint sich in trunkenem Behagen auf einen Felsen niedergelassen zu haben; der linke Fuss war hoch heraufgezogen, das rechte Bein wol bequem ausgestreckt. Ueber dem linken Arm hängt das Löwenfell, die Rechte war erhoben. Die Arbeit ist flott, aber nicht fein.

Abgeb. Ausgrabungen III Taf. 20 S. 13.

330. Bruchstück einer Marmorstatue, die wol einen Knaben darstellte. Erhalten ist nur der Oberkörper.

331. Kopf einer weiblichen Porträtstatue, nach der Inschrift Werk des Dionysios, des Sohnes des Apollonios aus Athen, und etwa im Anfang des ersten Jahrhunderts n. Ch. gearbeitet.

Abgeb. Ausgrabungen III Taf. 20, 4. V Taf. 23, 13 S. 14; vgl. IV S. 13. Funde von Olympia Taf. 25, A S. 16.

332. Torso einer Gewandstatue von Marmor, der Tracht nach aus römischer Zeit.

333. Bruchstück einer ähnlichen Gewandstatue.

334. Stier aus Marmor.

Herodes Atticus, der berühmte Rhetor des zweiten Jahrhunderts n. Ch. hatte, wie wir wissen, Olympia mit einer prachtvollen Wasserleitung beschenkt. Der Punkt, von dem aus das Wasser durch den ganzen Bezirk verteilt wurde, war durch ein halbrundes, architektonisch und plastisch reich verziertes Becken bezeichnet. Der Stier gehört zu diesem Schmucke; auf seinem Leib steht die Inschrift, welche die Regilla, die Frau des Herodes, als Stifterin der Wasserleitung nennt. In ihrem Namen hatte ihr Gemal also die kostbare Anlage dem Zeus dargebracht.

Abgeb. Ausgrabungen III Taf. 21, A S. 14. Die Inschrift *Ῥήγιλλα ἱέρεια Δήμητρος τὸ ὕδωρ καὶ τὰ περὶ τὸ ὕδωρ τῷ Διί* siehe Arch. Ztg. 1878 S. 94, 149.

335. Rest einer viereckigen Basis aus Marmor.

Auf der einen Seite sehn wir Herakles den Nemeischen Löwen erwürgen, auf der gegenüberliegenden sitzt er auf dem erlegten Tier; man möchte vermuten, dass sich auch die dritte Seite auf Herakles bezöge, doch vermögen wir die dargestellte Scene nicht zu deuten. Von einer tronenden weiblichen Gestalt schreitet ein nackter Jüngling nach rechts weg, um sich, wie es scheint, zu einer rechts dargestellten Gruppe von Frauen zu begeben.

Abgeb. Ausgrabungen III Taf. 17, A S. 12.

336. Basis einer Erzstatue.

Was der Anlass gewesen sein mag, diese Basis in der Gestalt eines Knöchels (Astragalos) zu bilden, vermögen wir nicht zu sagen.

Abgeb. Ausgrabungen III Taf. 16, B, 2 S. 12.

337. Grosses, nach oben hin schmaler werdendes Broncerelief, das wahrscheinlich den Beschlag der einen Seite eines Gefässuntersatzes oder dergleichen gebildet hat. Die Darstellung, welche bei sehr deutlicher Anlehnung an orientalische Typen doch die selbständige Durcharbeitung, welche wir als Beginn der griechischen Kunstthätigkeit ansehn müssen, nicht verkennen lässt, zeigt vier untereinander angeordnete Streifen. Im obersten sehn wir, auch in der Gruppirung schon verhältnissmässig frei, drei Adler dargestellt; den zweiten füllen zwei in strenger Symmetrie einander gegenüberstehende Greifen, deren schön durchgearbeitete, allerdings sehr ornamental aufgefasste und stark stilisirte Formen Bewunderung verdienen.

Weniger gelungen ist der dritte Streifen, Herakles im Kentaurenkampfe; man sieht, dass diese Darstellung sich nicht an einen so durchgearbeiteten Typus anlehnen konnte, wie die vorige. Wie unorganisch ist noch die Bildung des Kentauren, wie ungeschickt seine Bewegung! Das unterste, grösseste Feld zeigt eine weibliche geflügelte Gestalt, die in jeder Hand einen Löwen am Hinterfusse hält. Man pflegt diese auf orientalische Vorbilder zurückgehende Figur als persische Artemis zu bezeichnen, und sicher ist, dass Pausanias die gewiss ganz ähnliche Gestalt die er am Kypseloskasten sah, Artemis nannte, nicht ohne sich über ihre Beflügelung zu verwundern. Ursprünglich wird die Gestalt wol ohne besondere Bedeutung rein formal angewendet worden sein.

Abgeb. Ausgrabungen III Taf. 23 S. 14. Funde von Olympia Taf. 26 S. 16. E. Curtius, Das archaische Broncerelief aus Olympia (Abhandlungen der Berliner Akademie 1879) Taf. 1. 2. Vgl. Furtwängler, Die Broncefunde aus Olympia S. 91. A. Bötticher, Olympia S. 181. Zur Gestalt der Artemis Arch. Ztg. 1854 S. 177 (Gerhard) und oben N. 237.

338. Broncerelief archaischen Stiles. In viereckiger Umrahmung ist ein knieender Bogenschütze so dargestellt, dass der flache Reliefgrund ganz weggeschnitten ist. Es war also dies Relief bestimmt, auf eine Unterlage geheftet zu werden, welche bei passend gewählter Farbe die Deutlichkeit und Lebhaftigkeit der Darstellung sehr heben konnte. Auch diese Technik scheinen die Griechen aus dem Orient übernommen zu haben. Unser Relief werden wir ins sechste Jahrhundert setzen dürfen.

Was den Gegenstand angeht, so ist die Deutung auf Herakles in einem seiner vielen Abenteuer zwar nicht durchaus sicher, aber sehr wahrscheinlich. Der Heros kniet, den Bogen spannend; an der Hüfte hängt sein grosser Köcher. Seine Kleidung besteht aus dem kurzen Chiton; das Löwenfell hat ihm die Kunst erst später gegeben.

Abgeb. Ausgrabungen IV Taf. 20a S. 16. Funde aus Olympia Taf. 27a S. 17. Vgl. Furtwängler, Die Broncefunde aus Olympia S. 99 und oben S. 8.

339. Altertümliches Broncerelief in orientalischem Stil. In der Mitte ist eine Säule dargestellt, deren Form direkt von ägyptischen Vorbildern entlehnt ist; rechts und links davon kauert je eine geflügelte Sphinx, den Kopf nach auswärts gedreht, das eine Vorderbein erhoben. Wir haben hier dieselbe ornamentale Gegenüberstellung zweier Tiere, die wir am mykenischen Löwentor finden; die Aehnlichkeit ist in diesem

Fall besonders gross durch die zwischen den Tieren angebrachte Säule.

Vgl. Furtwängler, Die Broncefunde aus Olympia S. 57.

340. Silberplatte mit eingepressten Ornamenten und Tierfiguren in orientalischem Geschmack verziert und vielleicht phönikischer Fabrik entstammt. Oben und unten wird die Darstellung von einem Ornament, welches ein geflochtenes Band nachahmt, abgeschlossen, weiter nach innen liegt davor unten eine etwas grobe Perlenschnur, oben eine Reihe kleiner stehender Löwen, unterbrochen von drei Palmetten. Links ist der Rest eines aus Perlen gebildeten Kreises, rechts eine kleinere aus konzentrischen Kreisen gebildete Verzierung, um welche sich ganz ornamental sechs liegende Löwen so ordnen, dass sich oben und unten je zwei, rechts und links je einer befindet, während die vier äusseren Ecken von stehenden Sphinxen eingenommen werden.

Abgeb. E. Curtius, Das archaische Broncerelief aus Olympia (Abhandlungen der Berliner Akademie 1879) S. 12. Vgl. Furtwängler, Die Broncefunde aus Olympia S. 57.

341. Zwei Stücke eines Broncereliefs, die zusammen gefunden sind, und nach Stil und Technik auch zusammen gehören, vermutlich Reste eines grösseren Ganzen.

Jedes der beiden Stücke zeigt uns noch zwei in quadratische Felder eingeschlossene Darstellungen. Die Einfassung der Langseiten ist durch ein Flechtornament gebildet, die Querstreifen sind nach Art der Triglyphen verziert. In dem Viereck links oben sehn wir eine Gestalt am Boden sitzen, die Hände hinter dem Rücken; nach Analogie anderer altertümlicher Kunstwerke müssen wir in der verlorenen rechten Ecke einen Adler voraussetzen, und in der Gestalt den gefesselten Prometheus erblicken. In dem Felde darunter sehn wir Herakles gegen einen Unhold kämpfen; letzterer ist durch borstiges Haar und bartlose abstossende Züge auffällig. Auch hier scheinen andere Darstellungen uns die Lösung zu geben: es ist *Γῆρας*, das Alter, welches von Herakles bezwungen wird. Ob allerdings diese Gestalt, welche hier und noch mehr auf einigen Vasen wirklich als alter hässlicher Greis dargestellt wird, nicht ursprünglich in der Sage eine ganz andere Bedeutung hatte, welche der Volkswitz, verleitet durch den Gleichklang zweier an sich verschiedener Worte, zu dieser uns auffälligen Abstraktion umdeutete, mag für jetzt unentschieden bleiben.

Auf dem zweiten Bruchstück ist oben eine laufende Gorgo abgebildet, unten der Kampf des Herakles gegen einen fischschwänzigen Dämon. Wir kennen diesen Kampf aus dem Fries von Assos (8—12) und vielen Vasenbildern; Triton nennen die letzteren den Gegner des Herakles. Unsere Bronce zeigt in der unteren Ecke rechts einen anderen Namen, *ἅλιος γέρων*, der Meergreis, und charakterisirt den Dämon durch seine kahle Stirn deutlich als hochbejahrt. Es ist dieser Meergreis eine Gestalt, die mancherlei Spuren in der Sage hinterlassen hat, ein zukunftskundiger und allwissender Dämon, der sich aber nur schwer zwingen lässt die Wahrheit zu offenbaren, ganz wie Proteus, der auch sicher ursprünglich mit ihm identisch ist.

Die genannten Inschriften — auch vom Namen des Herakles ist eine Spur vorhanden — weisen durch die eigentümliche Form des Lambda auf Argos als den Entstehungsort unserer Broncen; denn an Rhodos, den einzigen Ort, wo sich dieselbe ausserdem findet, wird man kaum denken dürfen, da dort schon um 600 v. Ch. das ionische Alphabet geherrscht zu haben scheint.

Abgeb. Ausgrabungen IV Taf. 25, B, 3. 4 S. 18. E. Curtius, Das archaische Broncerelief aus Olympia (Abhandlungen der Berliner Akademie 1879) S. 13. Vgl. Furtwängler, Die Broncefunde aus Olympia S. 94. Röhl, *Inscriptiones graecae antiquissimae* 34. Die Deutung des Prometheus hat Milchhöfer, Die Anfänge der Kunst S. 185 durch Heranziehung einer alten Gemme sehr wahrscheinlich gemacht — auch Arch. Ztg. 1881 Taf. 12, 3. Gerhard's A. V. II Taf. 86. Jahn's Arch. Beiträge Taf. 8 sind zu vergleichen —; die Deutung auf *Γῆρας* schlug Löschcke Arch. Ztg. 1881 S. 40, 32 vor; vgl. auch *Journal of hellenic studies* IV Taf. 30 S. 96 (Smith).

342. Broncelief, den vorhergehenden im Stil sehr nahe verwandt. Wir sehn einen nackten Jüngling mit Lanze, welchem eine Frau einen Kranz zu reichen scheint. Am Boden liegt ein erschlagener Gegner. Aehnliche Gegenüberstellungen von Mann und Weib finden sich mehrfach in der alten Kunst, ohne dass sich daraus bis jetzt eine sichere Deutung gewinnen liesse.

Abgeb. Ausgrabungen IV Taf. 25, B, 2 S. 18. Vgl. E. Curtius, Das archaische Broncerelief aus Olympia (Abhandlungen der Berliner Akademie 1879) S. 13. Furtwängler, Die Broncefunde aus Olympia S. 94. Milchhöfer, Die Anfänge der Kunst S. 187 und oben N. 55.

343. Ganz ähnliches Broncerelief, einen Knaben zu Ross darstellend. Eine bestimmte mythische Deutung ist wol kaum möglich.

Abgeb. Ausgrabungen IV Taf. 25, B 1 S. 18. Vgl. E. Curtius, Das archaische Broncerelief aus Olympia (Abhandlungen der Berliner Akademie 1879) S. 12. Furtwängler, Die Broncefunde aus Olympia S. 91. Milchhöfer, Die Anfänge der Kunst S. 185. Die Darstellung des Anaxis und Mnasinus am Trone von Amyklai (Pausanias III 18, 13) mag ähnlich zu denken sein.

344. Aehnliches Relief, den Streit des Apollon und Herakles um den Dreifuss darstellend. Die Sage ist hier in dem ganz geläufigen Schema dargestellt: Herakles hat den Dreifuss gefasst und schreitet nach rechts hin, Apollon ist ihm gefolgt und ergreift mit der Rechten den Fuss des heiligen Gerätes.

Von der Darstellung, die sich darüber befand, können wir nur sagen, dass sie drei Männer umfasste, deren Beine grösstenteils erhalten sind. Der Stil scheint an die ältesten attischen Vasen zu erinnern.

345. Aehnliches Relief. Auf diesem, von den vorigen nicht wesentlich verschiedenen Broncerelief, dessen Deutlichkeit leider durch Rost stark gelitten hat, glauben wir Aias und Kassandra zu erkennen. Links ist das ruhig stehende Bild der Athena dargestellt, welches, wie in dieser Scene üblich, die Lanze auf den Frevler zu zücken scheint; Kassandra ist vor dem Bilde niedergefallen und scheint sich an dasselbe zu klammern, während Aias von rechts heranschreitend sie mit der Linken gepackt hat um sie von ihrem Zufluchtsorte wegzureissen.

Zu einem zweiten Exemplar dieser Darstellung könnte der kleine Rest eines Beines mit der Inschrift MAϜ . . (= [*Aἴ*]*ϝας*?) gehört haben; vgl. Furtwängler, Die Broncefunde aus Olympia S. 93.

346. Zeus, flüchtige Gravirung auf einer Bronceplatte. Der Gott steht nach rechts gewandt, auf seiner vorgestreckten Linken sitzt ein Adler, in der Rechten hält er einen Blitz; der Körper ist in einen Mantel gehüllt.

Abgeb. Ausgrabungen IV Taf. 25, B 5 S. 19, 5, vgl. Furtwängler, Die Broncefunde aus Olympia S. 100.

347. Bruchstück vom Rand eines ehernen Gefässes, welches mit roh eingeritzten Darstellungen verziert war. Rechts hockt unter einem Baume ein Mann, vor welchem ein Rind dargestellt ist, das mit den Vorderbeinen auf der Erde kniet und den Kopf auf die Erde legt. Hinter diesem erscheinen noch andere Rinder, alle auf den Mann zugehend. Man glaubt ein Stieropfer dargestellt; der Mann hielte alsdann in der Rechten ein Opfermesser, das erste Tier wäre bereits getötet, die andern drängten sich fast freiwillig zum Opfer.

Die Darstellung wäre natürlich ungeschickt, so ungeschickt, dass ich noch Zweifel an der Richtigkeit jener Deutung hege. Auch das ist mir nicht ohne Weiteres sicher, dass dieses Werk, wie man gemeint hat, einheimischer, d. h. elischer Fabrik entstamme. Das Broncegefäss, von dem wir dies Bruchstück haben, mochte als Ganzes und besonders in technischer Hinsicht wol ein ganz achtbares Stück sein.

Abgeb. E. Curtius, Das archaische Broncerelief aus Olympia (Abhandlungen der Berliner Akademie 1879) S. 11; vgl. Furtwängler, Die Broncefunde aus Olympia S. 90.

348. Altertümliches und ziemlich rohes Broncerelief, auf welchem zwei Ziegen dargestellt sind, die eine nach rechts, die zweite, darüber angebrachte, nach links blickend. Der freie Raum unter der ersten ist durch das in alter Zeit sehr beliebte Ornament des Hakenkreuzes ausgefüllt.

349. Rohes Broncerelief mit drei stehenden Gestalten, deren eine, die zur Linken, eine Kithar hält. Ob die mittlere nur des Raumes wegen so klein gebildet ist, oder ob sie wirklich ein Kind darstellen soll, wissen wir nicht, auch eine Deutung ist wol kaum zu geben.

350. Kampfscene, Rest eines Broncereliefs; oben und rechts ist die ursprüngliche Einfassung erhalten. Wir sehn zwei Krieger auf einander eindringen; der rechts hält mit dem linken Arm seinen grossen ovalen Schild, auf welchem ein bärtiges Haupt als Schmuck angebracht ist, vor sich, mit dem rechten Arm holt er eben zu einem Stoss mit dem Schwert weit nach hinten aus. Auf dem Kopf trägt er einen Helm mit grossem Busch. Sein Gegner, bärtig wie er, hebt mit dem linken Arm seinen Schild, die Rechte holte zu einem Lanzenstosse aus. Die Oberfläche des Reliefs ist leider stark mitgenommen, so dass die Einzelheiten nicht alle klar sind. Der Stil scheint dem der strengen rotfigurigen Vasen sehr nahe zu stehn, und würde also auf das fünfte Jahrhundert als Zeit, und etwa auf Attika als Ort der Entstehung hinweisen.

351. Theseus und Minotauros, Broncerelief, vermutlich Verzierung von einem Panzer.

Der Kampf ist schon entschieden, das Ungeheuer ist wehrlos zurückgesunken und stützt sich nur noch mit der Linken auf den Felsen, der ihm zu unfreiwilligem Sitze dient, während es vergeblich versucht, mit der Rechten die Hand des Gegners

von seinem Kopf loszureissen. Aber aller Widerstand ist vergebens, denn Theseus hat mit der Rechten das Bein des Minotaur gepackt und wird ihn so wehrlos zu Boden schleudern.

Das kühne Motiv, welches einem Kunstgriff im Ringkampfe entlehnt ist, ist nicht eigene Erfindung des Künstlers; er ahmte durchaus die eine der Metopen des Theseion nach, welche den Kampf gegen Skiron genau ebenso zeigt, nur ist dort richtiger und ausdrucksvoller der rechte Arm des Skiron hoch gehoben. Theseus hat das Bein des Gegners gepackt und ihm dadurch den Stand entzogen; rücklings stürzt dieser auf seinen Felsensitz nieder, nur die Linke macht einen vergeblichen Versuch Halt zu gewinnen, während die Rechte, wie wir dies bei Hinstürzenden sehn, in der Luft noch gleichsam sucht, woran sie sich klammern könnte. Aber schon im nächsten Augenblick wird Skiron über den Felsen hinab in die Tiefe gestürzt sein. Der Widerstand, den auf unserm Relief die Rechte des Minotauros leistet, passt nicht zu diesem lebhaften, blitzschnellen Vorgang, er trägt ein zweites Motiv hinein, und verdirbt die Erfindung. Darin zeigt sich der Nachahmer. Auch müssen wir zugeben, dass die ganze Darstellung nicht das Bezeichnende der Sage trifft, da von einem Hinabstürzen des Minotauros von den Felsen nichts erzählt wird, und daher der Felsblock auf den er niederfällt, ja eigentlich die ganze Form des Kampfes nicht passt.

Die Entstehung des Reliefs mag noch in das vierte Jahrhundert fallen.

Abgeb. Ausgrabungen IV Taf. 24, 4 S. 17. Vgl. Furtwängler, Die Broncefunde aus Olympia S. 101. Die Metope des Theseions ist die *Monumenti* X Taf. 44, 3 abgebildete.

352. Apollon, archaische Broncestatuette. Der Gott ist als nackter Jüngling steif dastehend gebildet, im Haar trägt er eine Art Diadem. Zwei lange Locken fallen vorne, die Masse des Haares im Nacken lang herab. In beiden Händen hielt er Attribute.

Abgeb. Ausgrabungen IV Taf. 23, 1. 25, A, 2 S. 17. Vgl. Furtwängler, Die Broncefunde aus Olympia S. 86.

353. Apollon, kleines archaisches Broncefigürchen, in Stellung und Haartracht dem vorigen ähnlich. Die Linke ist weggebrochen, die Rechte, wie es scheint ohne etwas zu halten, vorgestreckt.

Abgeb. Ausgrabungen IV Taf. 25, A, 3 S. 17. Vgl. Furtwängler, Die Broncefunde aus Olympia S. 86.

354. Kleine Statuette des Zeus aus Bronce. Der Gott ist in lebhafter Bewegung dargestellt, er schreitet weit aus, im Begriff mit der Rechten den Blitz zu schleudern während auf seiner vorgestreckten Linken ein Adler sitzt. Ein ganz ähnliches Figürchen, das in Dodona gefunden ist, zeigt wie verbreitet dieses Schema war.

Abgeb. Ausgrabungen IV Taf. 24, 1 S. 17. Vgl. die ähnlichen Figuren V Taf. 27, 2. 3. Furtwängler, Die Broncefunde aus Olympia S. 88.

355. Zeus, altertümliche Broncestatuette. Der Gott steht ziemlich einfach da, beide Hände vorgestreckt, die irgend welche Attribute, etwa Scepter und Blitz, oder Blitz und Adler, gehalten haben. Seine Kleidung besteht nur aus dem einfach umgeworfenen Mantel, das Haar ist mit einer Binde geziert. Der Kopf erscheint etwas weicher als N.311, altertümlicher als N.312.

Abgeb. Ausgrabungen V Taf. 28, A S. 17. A. Bötticher, Olympia S. 234. Vgl. Furtwängler, Die Broncefunde aus Olympia S. 90.

356. Kleine weibliche Gestalt von einem Broncegerät. Die ehemalige Bestimmung dieses Figürchens, als architektonisches Glied — etwa als Mittelstütze eines Dreifusses — zu dienen, mag die auffällige Steifheit und den Mangel an wirklicher Darstellung des menschlichen Körpers zum Teil entschuldigen. Der untere Teil ist viel zu schmal und ganz wie eine Säule gebildet; um den unorganischen Eindruck etwas wieder aufzuheben sind die Spitzen der Füsse, vorne unter dem Gewand herausschauend dargestellt. Die Rechte fasst vorne das Gewand, dessen Anordnung keineswegs klar ist, die Linke liegt an der Brust. Diese, orientalischen Vorbildern entlehnte, Bewegung lässt uns die Gestalt als Aphrodite deuten. Der runde Wulst auf dem Kopf hat nur architektonische Bedeutung. Das Haar ist mit einem Band geschmückt; Locken hängen nach archaischer Gewohnheit vor den Ohren herab.

Abgeb. Ausgrabungen III Taf. 24, B, 5 S. 15. Vgl. Furtwängler, Die Broncefunde aus Olympia S. 86.

357. Spiegelfuss aus Bronce, gebildet durch eine weibliche stehende Gestalt, etwa Aphrodite.

Die Falten des langen Chitons mit Ueberschlag sind sehr einfach, man könnte sagen architektonisch gehalten, wie es für die Verwendung der Gestalt zum Tragen des runden Spiegels wol passt; in auffälligem Gegensatz zu dieser Ruhe steht aber die unruhige Haltung der Arme, deren einer in die

Seite gestützt, einer vorwärts ausgestreckt ist. Wir dürfen also behaupten, dass die Einfachheit und Strenge der Gewandung nicht dem feinen Gefühl des Künstlers zugeschrieben werden muss, sondern einer stilistischen Gewöhnung, und dürfen die Gestalten vom olympischen Zeustempel und die diesen nahe stehenden Werke, die grade oft diesen selben Widerspruch von Ruhe im Stand des Körpers und eckigen Bewegungen der Arme zeigen, vergleichen, zumal da unsere Bronce sich diesen auch im übrigen verwandt zeigt, so weit dies bei so verschiedener Grösse und Kunstart möglich ist. Damit wäre eine Datirung der Bronce annähernd auf die Mitte des fünften Jahrhunderts gegeben.

Ueber ähnliche Spiegelständer vergleiche Arch. Ztg. 1879 S. 100. 204 (Fränkel).

358. Zierliches und sorgfältiges Broncefigürchen des entwickelten archaischen Stiles, eine Göttin, etwa Artemis darstellend.

Der Künstler war offenbar sorgfältig bemüht, sich über die Formen des Körpers genau Rechenschaft zu geben, und dieselben auch unter dem Gewande auszudrücken. Das Gewand ist deshalb dicht am Körper anliegend gebildet, so dass dieser gewissermassen durchscheint. Die ganze Gestalt erhält dadurch etwas zierliches, und dass dies der Absicht des Künstlers entspricht, sehn wir aus dem sorgfältig eingeritzten Ornament, mit dem er die Gewandsäume umgeben hat. So ist das lange Gewand unten und vorne, der vorn und hinten gleichmässig ausgeschnittene, schwalbenschwanzartige Ueberwurf am ganzen Rande mit Mäandern umsäumt. Der linke Arm fehlt jetzt, in dem rechten hielt die Göttin ein Attribut. Das Haupt ist mit einem Diadem geschmückt, das fein durchgearbeitete Haar hinten aufgebunden. Das Gesicht zeigt noch das archaische Lächeln, aber milde und nicht unangenehm. Die Entstehung der Figur mag in das fünfte Jahrhundert fallen.

Abgeb. Ausgrabungen III Taf. 24, B, 4 S. 15. Vgl. Furtwängler, Die Broncefunde aus Olympia S. 86.

359. Kleine archaische Broncestatuette eines Kriegers, der in der gewöhnlichen Haltung dargestellt ist. Er ist ganz nackt bis auf den Panzer, am linken Arm wird er wol den Schild, in der Rechten die Lanze gehalten haben. Der Kopf zeigt auffallende Verwandtschaft mit N. 355, die ganze Figur mit N. 235.

Abgeb. Ausgrabungen IV Taf. 23, 2. 25, A, 1 S. 17. Vgl. Furtwängler, Die Broncefunde aus Olympia S. 87.

360. Archaische Kriegerstatuette aus Erz. Die Rüstung besteht aus Panzer, Beinschienen und Helm mit hohem Busch; an dem etwas verbogenen linken Arm ist der Schild, in der rechten Hand wol die Lanze zu denken. Das Profil des Gesichtes ist auffallend roh.

Abgeb. Ausgrabungen V Taf. 27, 4 S. 17.

361. Stehender Diskobol, archaische Broncestatuette. Nach Analogie einer anderen Bronce müssen wir in den erhobenen Händen des steif dastehenden nackten Jünglings einen Diskos ergänzen. Die Hände sind jetzt allerdings etwas verbogen; dass sie aber einen flachen Gegenstand gehalten, geht aus ihrer ursprünglichen Stellung und den Bohrlöchern hervor, die sie zeigen. Die Wendung des Kopfes nach rechts, die eigentlich sinnlos ist, erklärt sich durch den Umstand, dass die Figur nach deutlichen Resten auf dem Rand eines Broncegefässes als Zierrat befestigt war, und man das Gesicht nach aussen gewendet wünschte.

Abgeb. Ausgrabungen V Taf. 27, 1 S. 17. Vgl. Murray *A history of greek sculpture* S. 234.

362—364. Drei orientalische Flügelgestalten aus Bronce. Diese wunderlichen Figuren, die den Oberkörper eines bald bärtigen bald unbärtigen bekleideten Mannes in unorganischer Weise mit Schweif und Flügeln eines Vogels vereinigt zeigen, verdanken ihren Ursprung nicht der griechischen Phantasie. Es ist die Darstellung des assyrischen Gottes Assur, an welche sich diese Broncen anschliessen; zu den Griechen gelangten sie wol durch die Vermittelung der Phönikier; der ursprüngliche Sinn ist hier natürlich ganz verloren gegangen. Die ehemalige Verwendung, welche über die rein ornamentale Bedeutung keinen Zweifel lässt, können wir durch ein in Italien gefundenes Exemplar noch sicher bestimmen: sie waren an dem Rand von Kesseln so angebracht, dass der menschliche Kopf in das Innere sah, die Flügel auf der äusseren Fläche auflagen. Die Oesen, welche wir am Rücken der Gestalt angebracht finden, dienten dazu, den Kessel in Ketten aufzuhängen.

Abgeb. ist das erste der hier vorhandenen Exemplare (362) Ausgrabungen IV Taf. 22, 4. 23, 7 S. 17, das zweite (363) Taf. 22, 6. 23, 7 S. 17, das dritte (364), kleinere, bei dem die fast kreisrunde Gestaltung des Schweifes auffällt, ist noch nicht veröffentlicht. Vgl. Funde von Olympia Taf. 28 S. 17. Furtwängler, Die Broncefunde aus Olympia S. 62. Arch. Ztg. 1879 S. 180. Longpérier, *Oeuvres* I S. 275.

365—367. Drei Greifenköpfe aus Bronce, Ornamente von Geräten. Wir sehn die phantastische Gestalt des Greifen hier in der schön durchgebildeten Form, welche bereits der älteren griechischen Kunst eigen ist. Grosse, grade emporstehende Ohren, der weit aufgerissene Schnabel geben dem Tier etwas drohendes, und das ganz ornamental gebildete Horn auf der Mitte der Stirn verstärkt diesen Eindruck. Der Hals ist durch feine Gravirung verziert; seine Biegung ist von grosser Eleganz. Eine Darstellung des ganzen Tieres aus dieser Epoche bietet 337.

Der erste Kopf (365) ist abgebildet Ausgrabungen IV Taf. 20, B S. 16. Funde von Olympia Taf. 27, B S. 17. A. Bötticher, Olympia S. 178; der zweite Ausgrabungen III Taf. 24, A S. 15, der dritte kleinere und geringere — so sind z. B. bei ihm die Augen nicht besonders eingesetzt gewesen — ist nicht veröffentlicht. Vgl. Furtwängler, Die Broncefunde aus Olympia S. 47. 60 und oben N. 197.

368. Broncefigur einer schreitenden Sphinx in altertümlichem Stil. Die ornamentale Verwendung dieser Bronce — etwa als Deckelgriff — wird klar durch den Umstand, dass der Kopf nach jeder Seite hin ein Gesicht hat, so dass man also von jeder Seite eine Vorderansicht hatte.

Abgeb. Ausgrabungen IV Taf. 22, 1 S. 17. Funde von Olympia Taf. 28, 1 S. 17. Vgl. Furtwängler, Die Broncefunde aus Olympia S. 67.

369. Fuss eines kleinen Broncegeräts, gebildet durch einen Löwenfuss, der oben mit einfachen Linienornamenten verziert ist, und ganz oben ein menschliches Gesicht trägt. Die Epoche, welcher diese Bronce zugeschrieben werden muss, wird durch die Aehnlichkeit mit 363 bestimmt.

Abgeb. Ausgrabungen V Taf. 29, A, 1 S. 18.

370. Broncener Gerätfuss, etwas jüngeren Stiles wie 369, gebildet von dem Oberleib einer geflügelten Gorgone, an den unten eine Löwenklaue ansetzt.

Abgeb. Ausgrabungen V Taf. 29, A, 3 S. 18.

371. Langhälsiger Wasservogel aus Bronce.

Abgeb. Ausgrabungen I Taf. 31, B, 10 S. 15.

372. Rohes Bild eines gelagerten Rindes aus Bronce, vielleicht ein Anathem.

373. Adlerkopf aus Bronce, das Auge war aus besonderem Stoff eingesetzt. Der Kopf muss den vorderen Ab-

schluss eines Gerätes, höchst wahrscheinlich einer Wagendeichsel, gebildet haben.

374. Weiblicher Kopf, Ausguss aus einer Form von gegossener Bronce. Das Material der Form macht es wahrscheinlich, dass sie zur Herstellung von gehämmerten Arbeiten aus Bronceblech diente.

Der Kopf, welcher wol zur ornamentalen Verzierung eines Gerätes dienen sollte, zeigt die Formen des entwickelten archaischen Stiles. Lange Locken fallen auf beiden Seiten herab, über der Stirn liegt eine Reihe kleiner runder Löckchen, der Hals ist mit einem Schmuck geziert. Die Augen sind zu gross, sonst sind die Verhältnisse ziemlich richtig und die Formen recht weich.

Abgeb. Ausgrabungen IV Taf. 26, A S. 19. Vgl. Furtwängler, Die Broncefunde aus Olympia S. 71.

375. Weiblicher Kopf aus Bronceblech, vermutlich aus einer solchen Form wie 374 gepresst, aber weit flüchtiger und äusserlicher behandelt. Der Kopfschmuck wird von drei Federn gebildet.

Abgeb. Ausgrabungen IV Taf. 24, 3 S. 17. Vgl. Furtwängler, Die Broncefunde aus Olympia S. 71.

376. Kleines weibliches Köpfchen aus Mergelkalk, flüchtige und oberflächliche Arbeit, vermutlich ehemals dekorativ verwendet.

Vgl. Furtwängler, Die Broncefunde aus Olympia S. 72.

377. Griff eines Gefässes aus Bronce, gebildet von einem steif dastehenden nackten Jüngling, der beide Arme symmetrisch erhebt und so das Ornament zu stützen scheint, welches den Uebergang zu dem Rund des Gefässes selbst bildet. Unten ist der Abschluss durch eine Palmette hergestellt, auf welcher die Füsse der Gestalt ruhen. Ein ganz übereinstimmendes Exemplar ist in Dodona gefunden.

Abgeb. Ausgrabungen IV Taf. 22, 5 S. 17. Funde von Olympia Taf. 28, 5 S. 17. Vgl. Furtwängler, Die Broncefunde aus Olympia S. 75.

378. Jüngling zum Mahle gelagert, in der Linken eine Trinkschale haltend. Diese Bronce zeigt uns in sorgfältiger Ausführung einen in der griechischen Kunst früh ausgebildeten und in zahlreichen Thonfiguren erhaltenen Typus, welcher besonders zur Darstellung der heroisch verehrten Verstorbenen

verwendet worden zu sein scheint. Welche Bedeutung unser Exemplar hatte, ist wol nicht sicher zu bestimmen.

Abgeb. Ausgrabungen V Taf. 28, B S. 18; vgl. Arch. Ztg. 1882 S. 286.

379. Vorderbein eines Hundes aus Bronce.

380. Maske der Athena im Helm, Bronce. Dieses Köpfchen, welches bereits dem ganz entwickelten Stile angehört, wird vermutlich als Schmuck eines Gefässes gedient haben.

381. Jüngling, der sich die Beinschienen anlegt, Intaglio von einem Broncering.

382. Zeus sitzend, in der Linken das Scepter, auf der Rechten Nike, Intaglio von einem Broncering.

383. Sitzender Greif, in gelblichen Kalkstein vertieft geschnitten.

384. Sprunggewicht, sogenannter *ἁλτήρ*, aus Granit. Wie uns viele Vasenbilder zeigen, nahm man beim Springen in den gymnastischen Uebungen in jede Hand ein solches aus Stein oder Erz gefertigtes Gewicht, um die Kraft des Schwunges zu verstärken.

Ein ganz ähnliches Sprunggewicht aus Korinth ist *Ἐφημερὶς* 1883 S. 104 abgebildet.

385. Medusenhaupt, altertümlicher Stirnziegel von Terrakotta.

386. Bemalter Stirnziegel aus Terrakotta, mit schönem strengem Ornament verziert.

Abgeb. Ausgrabungen IV Taf. 29, A, 6 S. 21. Funde von Olympia Taf. 40, A, 6 S. 38.

387. Aehnlicher Stirnziegel von Thon.

Abgeb. Ausgrabungen IV Taf. 29, A, 1 S. 21. Funde von Olympia Taf. 40, A, 1 S. 38.

388. Aehnlicher Stirnziegel, jedoch von etwas jüngeren und feineren Formen.

Abgeb. Ausgrabungen IV Taf. 29, A, 2 S. 21. Funde von Olympia Taf. 40, A, 2 S. 38.

389. Aehnlicher Stirnziegel, mit einem von sehr feinen Ranken gebildeten Ornament.

Abgeb. Ausgrabungen III Taf. 25, B. 1 S. 14. XXI.

390. Nike, Bruchstück von einer bemalten altertümlichen Terrakottafigur, die wol als Akroterion gedient hat.

Das Untergewand ist weiss, das Obergewand dunkelrot mit buntem Saum, die Locken sind schwarz. Auf dem Rücken sind Reste der gemalten Flügel zu erkennen.

Abgeb. Ausgrabungen IV Taf. 27, A, 2 S. 19. Arch. Ztg. 1879 S. 41. 1880 S. 325 (Furtwängler).

391. Delphin aus schwarz gefirnisster Terrakotta, unter ihm Andeutung der Wellen; vermutlich Rest eines Akroterion.

Abgeb. Ausgrabungen IV Taf. 27, B, 1 S. 19. Vgl. Arch. Ztg. 1879 S. 41.

392—394. Ein liegender Löwe von Terrakotta, in drei Stücken.

Die Behandlung des Haares ist etwas schematisch, doch wurde dies natürlich durch Bemalung belebt und wirkte dann sicher ganz frei. Der Kopf ist von lebendigem Ausdruck.

Abgeb. Ausgrabungen IV Taf. 27, B, 2 S. 20.

395. Elische Inschrift mit gesetzlichen Vorschriften. Auf der Rückseite der Bronceplatte finden sich altertümliche Ornamente, die von einer früheren Verwendung herrühren.

Vgl. Röhl, *Inscriptiones graecae antiquissimae* S. 177, 113b; vgl. Arch. Ztg. 1881 S. 91 (Purgold).

396. 397. Zwei Erzplatten mit Inschriften in elischem Dialekt, gesetzliche Vorschriften enthaltend.

Vgl. Röhl, *Inscriptiones graecae antiquissimae* 112. S. 178, 113c.

398. Bronceinschrift, einen fünfzigjährigen Frieden zwischen den Anaitiern und Metapiern, vermutlich kleinen elischen Städten, betreffend.

Vgl. Röhl, *Inscriptiones graecae antiquissimae* 118.

399. Erztafel mit dem Beschluss der Eleer zu Ehren des Damokrates von Tenedos. Die Platte ist rechts und links von Pilastern eingefasst, die einen Giebel mit Akroterien tragen. Das Giebelfeld ist mit der Darstellung einer Traube und zweier Beile, der Wappenzeichen von Tenedos, gefüllt.

Abgeb. Ausgrabungen I Taf. 31, A S. 15. Vgl. Arch. Ztg. 1875 S. 183 (Kirchhoff).

400. Inschrift auf einem Block von grobem Muschelkalk, 1880 von Purgold in Koskina, einem Dorfe am Kladeos, aufgefunden und ins Museum zu Olympia versetzt. Die Deutung ist unsicher.

Vgl. Röhl, *Inscriptiones graecae antiquissimae* S. 176, 112a.

401. Inschrift auf einem grossen Steinblock, welche besagt, dass ein gewisser Bybon diesen Stein mit einer Hand ungewöhnlich hoch oder weit geworfen habe.

Vgl. Röhl, *Inscriptiones graecae antiquissimae* 370.

402. Inschrift vom Schatzhause der Sikyonier, *Σεκυωνίω[ν]*. Der Block, welcher die Inschrift trägt, wie das ganze Gebäude, besteht aus sikyonischem Sandstein.

Vgl. Röhl, *Inscriptiones graecae antiquissimae* S. 172, 27c. Mitteilungen VIII S. 67 (Dörpfeld).

403. Inschrift auf einem Block aus Mergelkalk, vom Schatzhause der Kyrenäer, *Κυρα[ναίων]*.

Vgl. Röhl, *Inscriptiones graecae antiquissimae* 506a.

404. Epigramm von der runden Marmorbasis, welche den von den Spartanern beim Beginn des zweiten messenischen Krieges geweihten, zwölf Fuss hohen Zeus trug.

Vgl. Röhl, *Inscriptiones graecae antiquissimae* 57.

405. Inschrift von der Basis, welche den von Philesios verfertigten, von den Eretriern geweihten kolossalen ehernen Stier trug. Von diesem selbst ist nur ein Horn und ein Ohr gefunden worden.

Vgl. Röhl, *Inscriptiones graecae antiquissimae* 373. Arch. Ztg. 1876 S. 226 (Fränkel). Die Reste des Stieres siehe Ausgrabungen II Taf. 31a, 1. 4 S. 12.

406—408. Inschriften von der Basis eines grossen Weihgeschenkes, des ein gewisser Praxiteles nach Olympia stiftete. In der Mitte befand sich das Epigramm (407), an beiden Seiten Künstlerinschriften. Das Weihgeschenk war, wie sich aus dem Standort nachweisen lässt, älter als der Zeustempel.

Vgl. Röhl, *Inscriptiones graecae antiquissimae* 41. 42. 95. Arch. Ztg. 1879 S. 37 (Röhl). 43 (Furtwängler). 1882 S. 117, 10 (G. Hirschfeld). Kaibel, *Epigrammata graeca* 744.

409. Inschrift von der Statue des Atheners Kallias, welcher 472 v. Ch. im Pankration gesiegt hatte. Die Statue war ein Werk des Atheners Mikon.

Vgl. Röhl, *Inscriptiones graecae antiquissimae* 498 Arch. Ztg. 1876 S. 227 (Fränkel).

410. Epigramm von der Statue des olympischen Siegers Xenokles.

Arch. Ztg. 1878 S. 83 (E. Curtius). Rheinisches Museum N. F. XXXIV

S. 206 (Kaibel). Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien XXXII 1881 S. 15 (Ludwich).

411. Inschrift von der Basis, welche die Statue des dreimaligen Siegers Euthymos, ein Werk des Pythagoras, trug.

Vgl. Arch. Ztg. 1878 S. 82 (E. Curtius).

412. Inschrift von der Basis, welche das Weihgeschenk des Philonides, Läufers und Wegemessers Alexanders des Grossen, trug.

Arch. Ztg. 1879 S. 139 (Dittenberger), vgl. S. 209 (Treu).

413. 414. Zwei Inschriften von einer im Metroon gefundenen Statue des Claudius. Die erstere nennt die Künstler der Statue, die Athener Philathenaios und Hegias, die andere, welche sich an der Stütze des linken Fusses der Statue befindet, ist von unsicherer Bedeutung.

Die Statue ist Ausgrabungen III Taf. 19, 2 S. 13 abgebildet. Vgl. IV S. 13. Arch. Ztg. 1878 S. 180. Die Inschriften lauten ***Φιλαθήναιος καὶ Ἡγίας Ἀθηναῖοι ἐποίουν*** und — nach dem Gips zu urteilen — eher ***Ἥριμος*** (***H*** und ***P*** ligirt) als ***Πρῖμος***.

415. Lanzenspitze, welche die Methanier nach einem Siege über die Lakedämonier nach Olympia gestiftet hatten.

Vgl. Röhl, *Inscriptiones graecae antiquissimae* 46.

416. Lanzenspitze, von den Tarentinern aus der Beute von Thurii dem Olympischen Zeus geweiht.

Vgl. Röhl, *Inscriptiones graecae antiquissimae* 548.

417. Lanzenspitze mit einer im Abguss nicht ganz lesbaren Weiheinschrift an den Olympischen Zeus.

Vgl. Röhl, *Inscriptiones graecae antiquissimae* 565.

III. Die archaisirende, nur scheinbar altertümliche Kunst.

Die altertümlichen Götterbilder wurden durch den späteren Fortschritt der Kunst nicht antiquirt. Sie blieben an ihrer Stelle in den Tempeln und Tempelhöfen und waren auch in der Zeit der blühendsten Kunst die eigentlichen Objekte des Kultus. Dies zeigen am anschaulichsten die Vasenbilder mit ihren nicht seltenen Darstellungen von Opfern, die einem Götterbild gebracht werden, wobei eben das letztere in ganz primitiv altertümlichen Formen dargestellt zu werden pflegt. Als man nun neben diesen alten und kunstloseren Bildern die neuen, prächtigen Werke der vollendeten Kunst aufstellte — und zwar scheute man sich nicht, sie unmittelbar neben einander zu stellen, wie in einem Heiligtum des Dionysos ein Satyr des Praxiteles aus Parischem Marmor neben einem alten Schnitzbild des Dionysos stand — da musste auf jene, die im Besitz der Kultusehre waren zugleich um ihres einfacheren, altertümlichen Aussehens willen, der Schein grösserer Heiligkeit fallen, und so soll denn auch Aeschylus, in dessen Lebenszeit gerade der Uebergang aus der alten in die neue Kunst hineinfällt, gesagt haben, dass die alten Bilder zwar einfacher, aber göttlicher seien, als die kunstvoller gearbeiteten neuen. Wir werden dies zwar von unserm Standpunkt aus nicht zugeben können, aber es war jedenfalls eine verbreitete und erklärliche Anschauung, und eben daher kommt es, dass der alte Stil für religiöse Zwecke in fortwährendem Gebrauch blieb. Es ist zu jeder Zeit archaistisch gearbeitet worden, besitzen wir doch bereits aus dem Ende des fünften Jahrhunderts absichtlich altertümlich gehaltene Tempelskulpturen*, und bei einem Werke wie dem Untersatz mit dem widdertragenden Hermes kann man zweifeln, ob man es noch der archaischen oder schon der archaistischen Kunst zuschreiben soll.

Wir besitzen eine Anzahl von Statuen und Reliefs, deren Bestimmung für den Kult als Tempelbild oder Tempelgerät teils sicher, teils mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen ist und

* Vgl. Conze, Untersuchungen auf Samothrake II Taf. 9 S. 24.

die zwar nicht genaue Kopien altertümlicher Werke sind, aber sich doch wenigstens insoweit dem alten Stil anschliessen, dass sie den Schein eines echt altertümlichen Werks erwecken. Wie gut den späteren Künstlern diese Nachahmung einer früheren Kunstweise manchmal gelang, geht daraus hervor, dass noch heutigen Tages bei einzelnen Werken die Meinungen über den echt oder scheinbar altertümlichen Ursprung derselben geteilt sind. Für die grosse Mehrzahl der altertümlichen Werke ist freilich diese Unterscheidung nicht schwer, der nachahmende Künstler, dem der frühere Stil nicht mehr natürlich ist, offenbart sich durch Einmischung freierer Formen und Linien und besonders auch durch Karikirung. Doch sind diese für die Tempel bestimmten Werke, die sich durchaus an ältere Vorbilder anschliessen konnten, meist weit einheitlicher und dadurch erfreulicher, als die zu dekorativen Zwecken neu geschaffenen.

Denn es versteht sich von selbst, dass ausser dieser Verwendung für Zwecke des Kultus auch andere Gründe, namentlich die einer bestimmten Zeit eigene Geschmacksrichtung, zur Nachahmung des alten Stiles Veranlassung geben konnte, so wie man in Hadrian's Zeit sogar in dem noch steiferen ägyptischen komponirte. Auch wo menschliche Gestalten mehr ornamental verwendet werden, hat man mit Glück öfters diese ältere, mehr stilisirende Weise angewendet. Für die grosse Mehrzahl der erhaltenen Werke, deren Zeit übrigens nur in den seltensten Fällen genauer bestimmt werden kann, ist jedoch der erstere Gesichtspunkt fest zu halten. So wenig künstlerische Befriedigung diese Werke aber, als von Nachahmern herrührend, gewähren mögen, so sind sie doch wegen der Lückenhaftigkeit der echt altertümlichen Denkmäler eine sehr willkommene Ergänzung für unsere Kenntniss der altertümlichen Göttertypen und selbst in künstlerischer Hinsicht, nämlich für das bessere Verständniss des echt altertümlichen Stils sehr anregend.

418. 419. Reliefs von einem kleinen Altar oder Untersatze aus Pentelischem Marmor in Athen.

Auf der vorderen Seite (418) ist Hermes als bärtiger Mann in der Chlamys, mit aufgebundenem langen Haar nach rechts schreitend dargestellt, auf den Schultern trägt er einen Widder, in der Linken hält er den Heroldstab. Die rechte, weniger gut erhaltene Seite (419) zeigt eine nach rechts schreitende weibliche Gestalt, deren rückwärts gewandter Blick die Dar-

stellung der beiden Seiten auch formal verbindet. Die Gestalt ist also dem Hermes vorausgehend zu denken. Die linke Seite ist jetzt zerstört, die Rückseite ist ohne bildliche Verzierung; eine Deutung der Gestalt ist darum kaum möglich.

Die ganze Darstellungsweise unseres Werkes ist noch altertümlich gebunden, aber über dieser Gebundenheit ruht eine ausserordentliche Zierlichkeit und Zartheit, die einen ungewöhnlich anmutigen Eindruck nicht verfehlen kann. Allerdings ist die Altertümlichkeit des Werkes nicht ganz ursprünglich, schon das plastisch ausgeführte Ornament verbietet an die ältere Zeit zu denken, während seine klassische Einfachheit beweist, dass die Entstehung nicht sehr weit von der Blütezeit des archaischen Stiles zu setzen ist, und so den einheitlichen Eindruck erklärt, den wir von dem Werke empfangen.

Abgeb. *Annali* 1869 Taf. I K S. 253 (Lützow); über das Ornament vgl. *Annali* 1875 S. 298 (W. Klein). Lützow und noch bestimmter Overbeck Plastik[3] I S. 218 haben in dem Hermes den *Κριοφόρος* des Kalamis erkennen wollen; schwerlich mit Recht. Die Tanagräische Münze, die einzige sichere Nachbildung dieses Hermes (Arch. Ztg. 1849 Taf. 9, 12, vgl. Wiener Numismatische Zeitschrift IX 1877 S. 29, 106. 107) erlaubt zwar kein sicheres Urteil, doch steht schon durch Pausanias IX 22, 1 fest, dass der Hermes in Tanagra unbärtig war; denn dort trug beim Feste der schönste Ephebe einen Widder um die Mauern, wie nach der Legende Hermes selbst, als er die Stadt durch diesen rituellen Akt entsühnte. Vgl. Müller-Wieseler II Taf. 29, 324, und die Bemerkungen Wieseler's dazu. Noch weniger kann ich Overbeck's Rückführung der weiblichen Gestalt auf die Sosandra des Kalamis billigen: diese ist offenbar im Zusammenhang mit Hermes erdacht und als Einzelfigur unmöglich. — Vgl. Arch. Ztg. 1853 S. 46 (Overbeck). 1864 S. 209*, 144 und *Annali* 1858 S. 347 (Conze). Sybel 20.

420. Hekate, Relief aus Aegina, jetzt in der Sammlung Metternich auf Schloss Königswart in Böhmen.

Dies ungewöhnlich gut erhaltene Relief steht auch an künstlerischem Wert weit über den gewöhnlichen Hekatebildchen. Die drei Gestalten der Göttin sind eng Rücken an Rücken gedrängt, gleichmässig mit langem Gewande bekleidet, und tragen auf dem Haupte je einen hohen Kalathos. Die vorderste Gestalt hält gleichmässig in jeder Hand eine lange Fackel, die beiden andern neben der Fackel eine Schale und eine Kanne.

Die Symmetrie und Gleichmässigkeit der Gruppe zwang fast dazu, von einer bewegten Stellung abzusehn, und eine architektonische, gemessene Haltung zu wählen. Dazu stimmt der leise Archaismus in der Anordnung des Gewandes sehr gut, und hilft den Eindruck dieser streng geschlossenen

feierlich dastehenden Gruppe verstärken. Dagegen ist der Künstler durchaus nicht weiter in Altertümelei gegangen, als es dieser nächste Zweck erheischte. Die Falten sind zwar streng und durchgehends symmetrisch wie die ganze Gruppe, aber nicht unwahr und gekünstelt, die Bewegungen einfach und natürlich, die Behandlung des Körpers, der Köpfe und des Haares weich und voll. In den Händen z. B. haben wir noch keine Spur jener gespreizten und unwahren Zierlichkeit, welche die archaistischen Dekorationsarbeiten der späteren Zeit so unerfreulich macht, im Gegenteil zeigen sie gerade einen gesunden Sinn für wirkliche und anmutige Bewegung. Wir dürfen dies Relief wol in die Mitte des vierten Jahrhunderts setzen und in ihm einen der besten und ältesten Vertreter jener archaistischen Kunst sehn, die aus tektonischen oder hieratischen Gründen an altertümlichen Formen festhielt, ohne darum doch auf selbständige künstlerische Ausgestaltung zu verzichten.

Abgeb. Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Oesterreich IV Tafel 3 S. 154, *Pa* (Petersen). Die Nachricht des Pausanias II 18, 5 dass Alkamenes zuerst die Hekate als dreigestaltig gebildet habe, hat dazu geführt, wie früher das kapitolinische Hekataion so jetzt diese und die ähnlichen älteren Statuetten für Nachahmungen jener *Ἐπιπυργιδία* zu halten, und so in Alkamenes einen archaisch arbeitenden Meister zu sehn. Die Uebereinstimmung kann sich aber nur auf die allgemeine Anlage beziehen; vgl. Mitteilungen III S. 194 (Furtwängler). Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Oesterreich IV S. 170. V S. 1 (Petersen).

421. (63.) Vierseitige Basis von Marmor, 1857 in Athen auf der Ostseite des Parthenon gefunden und ebendaselbst befindlich. Am Original bemerkt man noch die Spuren der Befestigung des Gegenstandes, den die Basis trug.

Vermutlich war eine Statue als Weihgeschenk auf dieser Basis errichtet und nach den Reliefs liegt es nahe, an eine Statue des Hephaistos zu denken. Denn unter den vier Göttergestalten, welche die Seiten zieren, nimmt dieser an seinem Hammer kenntliche Gott offenbar die vornehmste Stelle ein, weil ihm die drei übrigen Götter entgegenkommen. Die Seite des Hephaistos war also die Frontseite. Von den andern Göttern sind Pallas und Hermes deutlich erkennbar, letzterer an dem kurzen Gewande, das er, der Götterbote, schon auf den ältesten Monumenten trägt, während die dritte Figur nur mit Wahrscheinlichkeit für Dionysos erklärt werden kann. Einen Grund für diese Zusammenstellung von Göttern können wir nicht angeben.

Der altertümliche Stil ist fein und geschmackvoll imitirt, nur scheint die angespannte Stellung der Beine hie und da ein wenig übertrieben zu sein, auch ist Pallas sehr dünn in der Taille. Man erkennt aber die Nachahmung gleich daran, dass einige Figuren nur mit der Spitze des Fusses den Boden berühren, was dem alten Stil fremd ist und nur als eine absichtliche Uebertreibung der altertümlichen Zierlichkeit und Grazie angesehen werden kann. Auch die plastisch ausgeführten Ornamente sind der alten Zeit fremd.

Abgeb. *Monumenti* VI Taf. 45. Welcker, A. D. V Taf. 5 S. 101 (= *Annali* 1860 S. 451). Overbeck, Plastik[3] I S. 192. Vgl. Mitteilungen I S. 298 (Michaelis). Sybel 5010.

422. (68.) Sogenannter Zwölfgötteraltar, Dreifussbasis aus Pentelischem Marmor, früher in der Sammlung Borghese, seit 1808 im Louvre.

Das Werk ist sehr stark ergänzt, und zwar nicht allein stilwidrig, sondern auch unverständig, doch sind uns aus dem sechzehnten Jahrhundert Zeichnungen erhalten, welche das Monument noch ohne diese Ergänzungen und in vielen Teilen noch besser erhalten zeigen. Von der oberen Götterreihe der Hauptseite sind nur Zeus und Hera vollständig erhalten. Am Poseidon ist der ganze Oberkörper neu, doch ist die rechte Spitze und ein Stück vom Schaft des Dreizacks erhalten, und die Ergänzung stimmt im Wesentlichen mit der Zeichnung, welche diese Seite fast unversehrt zeigt. An der folgenden Figur ist der ganze Oberkörper von der Mitte der Oberschenkel an ergänzt, mit Recht aber hat der Ergänzer eine Demeter an dieser Stelle vorausgesetzt, nur müsste der linke Arm mit der Aehre im Ellenbogen gekrümmt und etwas nach vorne vorgestreckt sein. Wenden wir uns nach rechts, wie es die Rangordnung der Götter verlangt, so folgt zunächst Apollo, an dem auch nur die untere Hälfte alt ist. Die alten Abbildungen zeigen ihn als Kitharspieler, die Kithar in der linken Hand; in der gesenkten Rechten ist das Plektron erhalten. Auch der Oberkörper der Artemis ist nicht richtig ergänzt. An dem Bogen fehlte nur ein kleines Stück, dessen Ergänzung durch das andre Ende vorgezeichnet war, allein der Ergänzer wusste nicht, dass Artemis wie Apollo einen geraden Bogen trägt, und hat ihr daher einen fremdartigen, sogar unförmlichen Bogen gegeben. Die erhobene rechte Hand müsste statt dieses vielmehr einen Zipfel des Mantels fassen. Die folgende Figur, Hephaistos, an welcher wieder der Oberkörper

fehlte, hat sogar eine weibliche Brust erhalten, wiewohl die Zange in der Rechten den Gott deutlich genug bezeichnet. Der Gott war natürlich bärtig. An Pallas ist nur alt der Lanzenschaft bis an den erhobenen Arm, das rechte Bruststück mit der Aegis, das rechte Bein vom Knie abwärts und vom linken etwas mehr als der Fuss. Diese Gestalt war schon zur Zeit als jene Zeichnungen genommen wurden, ziemlich beschädigt. Besser erhalten ist die letzte Seite. Am Ares sind neu das Ende des Lanzenschaftes, der obere Teil des Helms und die Oberschenkel, die Ergänzung ist im Wesentlichen richtig, nur sollte der Kopf bärtig sein. An Aphrodite ist nur der obere Teil des Kopfes neu, Hermes ist unversehrt, an der Hestia sind Kopf, Brust, linker Arm und die Füsse neu. Die unteren Figuren sind an allen drei Seiten bis auf unbedeutende Stücke vollständig.

Ueber die Bestimmung des Werks schwanken die Ansichten. Man hält es für einen Altar oder auch für die Basis eines dreieckigen Gerätes, eines Dreifusses oder eines Kandelabers. Wir halten es für eine Dreifussbasis, weil ganz dieselbe, im Grundriss einem dreiseitigen korinthischen Kapitell entsprechende Form sich an sichern Dreifussbasen findet.

Was zu der Auswahl der Reliefs Veranlassung gegeben habe, ist dunkel, da wir die historischen Umstände, unter denen das Werk entstanden ist, nicht kennen. Der Stil gibt sich deutlich als nachgeahmt altertümlich zu erkennen; schon der eine Umstand, dass auf jeder Seite in der oberen Reihe die Füsse mehrerer Figuren nach vorn gerichtet sind und daher um nicht zu weit herauszuspringen verkürzt werden mussten, wodurch sie nun wie verwachsen aussehn, schon dies charakterisirt den nachgeahmten altertümlichen Stil. Denn in alter Zeit werden wenigstens der Regel nach alle Figuren so gestellt wie Ares und Aphrodite oder wie die Figuren der unteren Reihen.

Die Auswahl und Gruppirung dieser zwölf Götter ist diejenige, welche in Athen üblich und später die gewöhnliche war, auch im Stil scheinen dem Künstler attische Muster vorgeschwebt zu haben, namentlich erinnern daran Gestalten wie die der Hera.

Die untere Hälfte der Basis enthält die Gruppen der Chariten, der Horen und einer dritten nicht ganz sicher zu benennenden Dreiheit von Göttinnen, vermutlich der Moiren. Sie sind in grösseren Figuren dargestellt, was ihrer untergeordneten Stellung im Götterkreise allerdings nicht ent-

spricht, aber durch architektonische Rücksichten, welche der unteren breiteren Abteilung der Basis eine grössere Höhe zu geben zwangen, veranlasst ist. Der Grund ihrer Verteilung auf die drei Seiten ist uns nicht klar. Ihre Darstellung, namentlich die der Moiren und Horen, ist von den späteren Monumenten in einigen Punkten abweichend. Die ersteren sind vollkommen einander gleich, nur als ernste, majestätische Göttinnen mit Sceptern in den Händen gebildet, während sie später zufolge einer bei den Musen in ganz ähnlicher Weise wiederkehrenden Entwicklung individualisirt wurden und verschiedene Thätigkeiten erhielten. Auch die Horen sind hier gleichartiger als später, sowohl in ihrer Tracht als in ihren Attributen, Zweig, Traube, Knospe — wenn nicht auch hier eine Frucht gemeint ist — die nicht als Symbole verschiedener Jahreszeiten, sondern nur allgemein als Symbole des Werdens und Wachsens der Vegetation aufzufassen sind. Die Chariten sind tanzend vorgestellt, wie die Dichter von ihnen singen und wie es zur Entfaltung der Anmut am natürlichsten ist.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* VI Taf. B. *Monumenti Gabini* Taf. A—C. Bouillon, *Musée des antiques* III, *Autels* Taf. 1. Clarac II Taf. 173. 174. Müller-Wieseler I Taf. 12. 13, 45 und in der italienischen Ausgabe der Werke Winckelmann's *(Opere di G. G. Winckelmann)* Taf. 71—73. Ueber die im Text erwähnten alten Handzeichnungen vgl. Leipziger Berichte 1868 S. 198, 93 (O. Jahn). Berliner Monatsberichte 1871 S. 472, 69 (Matz), weitere Litteratur siehe bei Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 3, 1.

423. (75.) Dreifussbasis aus Marmor, mit der Chigi'schen Sammlung in das Museum zu Dresden gekommen.

Die vielbesprochenen Darstellungen dieser Basis sind, jede für sich genommen, vollkommen klar. Auf der einen Seite ist der Kampf des Herakles und Apollo um den delphischen Dreifuss dargestellt. Zwischen den Kämpfenden liegt, mit Binden behangen, der kegelförmige delphische Stein, den man als den Nabel der Erde bezeichnete. Die beiden übrigen Felder enthalten einander verwandte Vorstellungen, nämlich die Weihung eines heiligen Gerätes, einen Vorgang, der in der Umwicklung mit Binden besteht. Hier ist es ein Dreifuss, dort eine Fackel, die von einer zum Auffangen des Abfalls und somit zum Schutz der unten anfassenden Hand bestimmten Schale umgeben ist, beide auf Pfeilern aufgerichtet, wie wir es schon früher bei Weihgeschenken fanden; vgl. N. 111. Sie sind umgeben von je zwei Figuren, die wir teils nach ihrer Handlung, teils nach ihren Attributen als

priesterliche Personen zu betrachten haben, eine unter ihnen hält einen Besen, um ihr Amt, die Reinigung des Tempels, zu bezeichnen.

Nicht so klar, wie das Einzelne, ist der Zusammenhang und die Bedeutung dieser Scenen, da nicht einmal feststeht, was für ein Gerät die Basis getragen. Man denkt an einen Kandelaber oder Dreifuss, uns scheint wegen der in der Mitte der obern Fläche befindlichen runden Glättung nur die letztere Annahme möglich. Es stand ein Dreifuss darauf mit einer vierten, runden Stütze in der Mitte, wie sie so sehr gewöhnlich sind. Ist dies aber richtig, so erinnern wir uns der bei N. 429 erwähnten Sitte, Dreifüsse, die als Siegespreise in Wettkämpfen der verschiedensten Art gewonnen waren, auf höheren oder niedrigeren Basen aufgestellt, dem Gotte des Festes zu weihen, und die Vermutung liegt dann nahe, auch diese Basis möge für ein solches Weihgeschenk bestimmt gewesen sein. In dieser Voraussetzung hat man folgende sinnige Deutung den Reliefs gegeben: Die Scene zwischen Apoll und Herakles sei ein Bild des Kampfes, in welchem um den Dreifuss gekämpft wurde, das Bild zur Rechten stelle die Weihung des gewonnenen Dreifusses und dasjenige zur Linken die Weihung des Gerätes, mit dem der Sieg gewonnen, der Fackel, dar, indem man nämlich eben wegen dieses Bildes voraussetzt, der Wettkampf, in welchem der Preis gewonnen, sei ein Fackellauf gewesen.

Welchem Gott der Dreifuss geweiht war, deuten teils die epheubekränzte Figur mit dem Besen an, teils die Verzierungen unter den Reliefs. Knieende Silene stützen die Ecken der Basis, denen die Flügel natürlich nur aus tektonischen Gründen, zur Verbindung und Vermittelung der Figur mit dem Körper der Basis, gegeben sind. Man bemerkt an den Ecken von Geräten, z. B. Kandelabern, sehr häufig derartige Motive. Zwischen den Silenen befinden sich andere, auch silenartige Gestalten, welche einen Becher, wie ihn Dionysos zu tragen pflegt, an den Henkeln fassen.

Dass das Werk den altertümlichen Stil nur imitirt, geht schon aus der völlig freien Zeichnung der unter den Reliefs befindlichen Figuren und Arabesken hervor.

Abgeb. in Becker's Augusteum Taf. 5—7. Millin, *Galérie mythologique* Taf. 16. Overbeck, Plastik[3] I S. 200. Vgl. H. Hettner, Die Bildwerke der Antikensammlung zu Dresden[4] S. 76, 80. Der Text befolgt die Erklärung, die von O. Müller im Handbuch § 96, 20 kurz angedeutet, von Pervanoglu, *Annali* 1861 S. 119 näher ausgeführt ist. Eine ganz abweichende Erklärung gab K. Bötticher, Das Grab des Dionysos. Arch.

Ztg. 1858 S. 197. 213. Vgl. 1867 S. 68 (O. Jahn). 1880 S. 182 (Milchhöfer). Pottier, *Étude sur les lécythes blancs attiques* S. 57.

424. (69.) Brunnenmündung von Marmor, in der Umgegend Roms vor Porta del popolo gefunden, seit mehr als hundert Jahren im capitolinischen Museum befindlich. Die Restaurationen sind nicht bedeutend, sie betreffen ausser einigen Füssen hauptsächlich den Kopf der Aphrodite, der ganz neu und die Köpfe der Artemis und Hestia, die zum Teil neu sind.

Das Werk gilt mit Recht als eine Brunnenmündung, denn wenn auch die an dem innern Rande entdeckten Spuren von Stricken, mit denen man den Eimer heraufzog, erst in neuerer Zeit entstanden sein sollten, so entspricht doch das Gerät so sehr dem vorausgesetzten Zweck, dass wir daran zu zweifeln nicht berechtigt sind. Es haben sich mehrere ähnliche erhalten, und unter den Römern waren solche mit Reliefs verzierte Brunneneinfassungen, die ja auch der neueren Kunst Gelegenheit zu schönen Darstellungen gegeben, beliebt; wir wissen wenigstens, dass Cicero sich dergleichen Werke für seine Villen aus Athen kommen liess. Das vorliegende Werk hat indess nicht zu profanem Gebrauch gedient, sondern Stil und Darstellung führen darauf, dass es den Brunnen eines Tempels schmückte.

Es sind zwölf Götter dargestellt, in ungleiche Hälften geteilt und in marschartiger Bewegung, wie es der Form des Werks entspricht. Von rechts her kommen Hephäst, Poseidon, Hermes und Hestia, von links lauter Götterpaare, Zeus und Hera, Pallas und Herakles, Apollo und Artemis, Ares und Aphrodite. Leider fehlt das dritte dieser Paare auf dem Abguss.

Der Grund dieser Teilung der Götter und ihres Zusammentretens ist nicht ganz klar. Am wahrscheinlichsten ist die Annahme, dass die feierliche Einführung des Herakles in den Olymp dargestellt sei, doch ist es schwer sicher anzugeben, weshalb nun grade jene vier Götter den Zug der andern empfangen. Da Athena natürlich ihren Helden geleiten musste, konnte Hephaistos, der in solchen Zusammenstellungen sonst mit ihr gruppirt erscheint, nicht im Zuge erscheinen. Hermes und Hestia sind vielleicht unter den Begrüssenden, damit Hestia nicht den Olymp verlassen zu haben scheine, und da Demeter nicht dargestellt ist, konnte auch Poseidon nicht in dem paarweise geordneten Zuge auftreten. Aber der Grund, weshalb Demeter fehlt, und die Absicht der Anordnung im

Einzelnen bleibt dunkel. Das Werk ist sehr interessant, weil es uns, wenn auch in den Formen der Nachahmung, Züge überliefert, die für die Auffassung der Götter im altertümlichen Stil charakteristisch sind. Denn dass wir allerdings nur eine Nachahmung vor uns haben, beweist schon allein die jugendliche Gestalt des Hermes, der früher bärtig vorgestellt wurde. Derselbe Gott aber zeigt uns in der Art, wie er seinen Ziegenbock mit sich führt, das gemütliche Verhältniss, in welches im alten Stil die Götter und ihre Lieblingstiere mit einander treten. Es kommt vor, dass Apollo seinen Greif förmlich an die Brust drückt, Artemis ihren Hirsch an der Hand führt und Aehnliches, während später, als dies kindliche und gemütliche Verhältniss den Formen und der Auffassung der reiferen Kunst nicht mehr entsprach, eine losere und kältere Beziehung zwischen dem Gott und seinem Tier eintrat.

Auch in den Formen ist der alte Stil gut imitirt. Die Verhältnisse sind schwer, die Figuren haben meistens nur $6\frac{1}{2}$ Kopflängen und zeichnen sich durch grosse Fülle der Musculatur aus. Auch die steif herabhängenden Locken fehlen nicht, nur für Artemis und Aphrodite hat der Künstler sie nicht angemessen gefunden.

Abgeb. Winckelmann, *Monumenti inediti* 5. Mori, *Museo Capitolino* III, *Stanza del vaso* Taf. 2. 3. Bottari und Foggini, *Museo Capitolino* IV Taf. 22. Righetti, *Campidoglio* I Taf. 74. Müller-Wieseler II Taf. 18, 197. Vgl. O. Jahn, Arch. Aufsätze S. 108. Welcker A. D. II S. 36. Kekulé, Hebe S. 44 Anm. 2 und die hier sowie die von Wieseler angeführten Schriften.

425. 426. (66. 67.) Zwölf Götter, Relief, über dessen Original wir keine Kunde haben.

Die Götter sind in zwei einander entgegengehende Abteilungen von je sechs Figuren getrennt. Von links kommen heran Zeus, mit Donnerkeil und Vogelscepter, Hera, ein Scepter haltend und mit der andern Hand ihr Obergewand zierlich anfassend, wie es gerade an Darstellungen der Hera öfter vorkommt, dann Hephaistos und hinter ihm Aphrodite, mit zwei Blüten, darauf leichten, tänzelnden Schrittes der jugendliche Götterbote Hermes, endlich Artemis, kurz bekleidet, in der einen Hand den Bogen haltend, mit der andern einen Pfeil aus dem Köcher ziehend. Ihnen kommen von rechts entgegen der jugendliche Herakles, dann Demeter, ein Scepter nebst Aehren und Mohn haltend, Apollo mit der Rechten in die Saiten greifend und mit dem Plektron in der Linken darüber streichend, darauf Pallas, Ares und Poseidon.

Wir hegen starke Zweifel, ob das Relief wirklich antik

sei, jedenfalls muss, wenn es antik ist, Bedeutendes daran restaurirt sein. Denn ein unantikes Motiv findet sich an der Figur des Hephaistos, indem nämlich der Zipfel des Gewandes in absichtlicher und unmöglicher Weise die Geschlechtsteile der Figur bedeckt, gerade so wie es die modernen Künstler machen. Höchst auffallend ist ferner, dass Apollo in der linken Hand das Plektron hat und mit der rechten in die Saiten greift, was umgekehrt sein sollte. Auch die Zusammenstellung der Götter, namentlich die Trennung von Apollo und Artemis ist befremdlich. Endlich machen wir aufmerksam auf die grosse Aehnlichkeit dieses Reliefs mit dem eben besprochenen, namentlich in den Figuren des Zeus, Hermes, Poseidon und der Demeter.

In München befindet sich ein Relief, welches mit den drei ersten Figuren zur Linken, Zeus, Hera, Hephaistos, übereinstimmt; es ist eine Fälschung Monti's, möglich dass auch dieses Relief von ihm herrührt. Vgl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek[4] S. 118, 94a und das unten besprochene Parzenrelief aus Petersburg.

427. (70.) Apoll und Nike, Marmorrelief, aus der Sammlung von W. Hamilton ins Brittische Museum übergegangen.

In einem korinthischen Tempel sind Apoll und Nike vereinigt, letztere dem ersteren aus hocherhobener Kanne, wie graziöse Mundschenken zu thun pflegen, in seine Schale eingiessend. Auf den ersten Blick scheint nur dies dargestellt, dass Apollo nach beendigtem Kitharspiel von der Nike, die man in dem allgemeinen Sinn einer Mundschenkin des Olymp auffassen könnte, einen labenden Trank erhält, doch lässt die Analogie andrer Reliefs diese etwas spielende Auffassung nicht zu. Es giebt nämlich Votivreliefs wegen eines Sieges im musikalischen Wettkampf gestiftet, welche die Nike darstellen, wie sie dem Gott des betreffenden Festes seinen Becher füllt, und daher deutlich den Gedanken ausdrücken, dass der Sieger oder statt seiner die Siegesgöttin dem Festgott als Dank für den erworbenen Sieg ein Trankopfer darbringt. Nach dieser Analogie ist auch das vorliegende Relief dahin zu deuten, dass es ein dem Apollo als Gott eines Festes und zwar da er als Kitharöde dargestellt ist, als Gott eines musikalischen Festes dargebrachtes Siegesopfer darstelle. Die Vorstellung dieses Reliefs wiederholt sich auf vielen mehr oder weniger übereinstimmenden Exemplaren, die aber nicht alle, von denen sogar kein einziges wirklich als Weihgeschenk eines siegreichen Musikers gestiftet zu sein braucht, denn der von uns entwickelte Gedanke gilt nur für die Originalkomposition, die

ihrer blossen Schönheit wegen ohne Rücksicht auf die praktische Verwendung, für welche sie bestimmt war, wiederholt werden konnte. Und gerade bei dieser Komposition ist im Hinblick auf die höchst anmutige Gestalt der Nike eine solche Vervielfältigung wol begreiflich.

Hinsichtlich des Details ist auf das Band an der Kithar des Apollo aufmerksam zu machen, dass gewiss dazu diente, der linken Hand des Spielers eine feste Lage zu geben. Denn die griechischen Saiteninstrumente werden mit beiden Händen gespielt und zwar so, dass die Rechte mit dem Plektron, die Linke mit den Fingern die Saiten berührte. Vielleicht spielte jene nur Accorde, diese einzelne Töne.

Das Relief ist sehr fein und graziös, dass es aber nur nachgeahmt altertümlich ist, geht schon aus den korinthischen Säulen hervor, die zur Zeit des echt altertümlichen Stils noch nicht existirten.

Abgeb. *Ancient marbles* II Taf. 13. Ellis, *Townley gallery* II S. 113. Vgl. Welcker A. D. II S. 37, der dieses Relief mit N. 10 bezeichnet. Die früheren Erklärungen sind von Welcker beseitigt, dessen eigne Erklärung ich aber auch nicht annehmen kann. Von der Voraussetzung ausgehend, dass in Delphi an den Pythien dem Sieger im Kitharspiel eine silberne Schale als Kampfpreis gegeben sei, wie man dies von den offenbar den delphischen nachgebildeten sikyonischen Pythien wisse — auch dies ist übrigens nur Voraussetzung, denn bei Pindar Nemeen 9, 51 sind die Schalen nicht Preis eines Kitharöden, sondern eines Siegers im Wagenkampf, und Nemeen 10, 43 ist keine Gattung des Wettkampfs genannt — meint nämlich Welcker, dass hier die Ueberreichung der natürlich weingefüllten Schale an Apollo dargestellt sei, der als Urbild und Vorbild der wirklich siegenden menschlichen Kitharöden aufgefasst werden müsse. Allein wie soll man erkennen, dass hier die Ueberreichung der Schale gemeint sei, da doch nur die Füllung derselben durch Nike dargestellt ist? Wie ungeschickt wäre ein Künstler, der, wenn er ersteres darstellen wollte, es so darstellte, dass jeder Betrachtende nur an das Letztere denken kann!

Die namentlich von O. Müller hervorgehobene Auffassung dieser Reliefs oder wenigstens ihres Originals als eines Weihgeschenks wegen eines Sieges im musikalischen Wettkampf wird besonders unterstützt durch die Vergleichung der Reliefs an der attischen Dreifussbasis Sybel 305. Vgl. auch O. Jahn, Griechische Bilderchroniken S. 45. 46, *ϑ. Compte-rendu* 1873 S. 218 (Stephani).

Ueber die Art wie die Kithar gespielt wurde vgl. K. von Jan, Die griechischen Saiteninstrumente S. 12. Arch. Ztg. 1858 S. 190.

428. (71.) Aehnliches Relief von Marmor, früher in Villa Albani, jetzt im Louvre. Das Relief ist nicht ganz vollständig, da es in neuerer Zeit um das fragmentarische Aussehn zu beseitigen, an den Rändern zugeschnitten ist. Die Beine der Artemis sind ergänzt.

Es ist dieselbe Darstellung wie auf N. 427, nur erweitert durch die Figur der Artemis und roher in der Ausführung.

Abgeb. Piroli, *Musée Napoléon* IV Taf. 9. Bouillon, *Musée des antiques* III, *Bas-reliefs* Taf. 26, 5. Clarac II Taf. 122, 40. Vgl. Welcker, A. D. II S. 40, 5. O. Jahn, Griechische Bilderchroniken S. 46, ε. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 45, 13 und die vorige Nummer nebst der Anmerkung.

429. (72.) Aehnliches Relief von Marmor, aus Villa Albani, durch Napoleon nach Paris und von dort nach Berlin versetzt, indem es 'bei der Rückgabe der preussischen Kunstwerke von der französischen Regierung für ein anderes herrliches, und in Hinsicht der Vorstellung einziges' gegeben ist.

Dies Relief ist reicher, aber auch weniger stilvoll als die beiden vorhergehenden. Es zeigt uns Apollo von Mutter und Schwester begleitet, deren erstere, die ausser ihren Attributen, Fackel, Bogen und Köcher, auch durch den schlankeren Wuchs ausgezeichnet ist, das Gewand des Apollo anfasst, wahrscheinlich um ihre enge Zusammengehörigkeit mit dem Bruder anzudeuten. Gerade in diesem Stil kommt dieses freilich äusserliche Motiv bei verwandten Figuren öfter vor. Das Lokal der Handlung ist aufs Reichste angedeutet. Hinter einer Umfassungsmauer, auf deren Bekrönung drei Messpunkte mit deutlichen Spuren des Zirkels zurückgeblieben sind, ragt ein korinthischer Tempel mit einer Platane hervor, in welchem wir den delphischen Tempel mit seiner berühmten Platane zu erkennen haben, ohne dass freilich der Künstler bemüht gewesen wäre, denselben der Wirklichkeit gemäss zu bilden. Die Ecken des Giebels waren nach den zurückgebliebenen Resten — Flügeln und Stücken von flatternden Gewändern — mit Siegesgöttinnen verziert, im Giebelfeld ist ein Medusenhaupt von phantastischen Figuren, wie sie der Raum erforderte, getragen, und am Fries ein Wagenwettkampf dargestellt. Ganz ungewöhnlich ist die den Fries und Architrav trennende, mäanderartige Verzierung. Ausserhalb der Umfassungsmauer, welche übrigens für die künstlerische Wirkung der Figuren notwendig war, im weiteren Bezirk des Tempels, ist rechts ein Pfeiler aufgerichtet, auf dem ein kleines nacktes Götterbild mit ausgestreckter Schale, gewiss auch ein Apollo, steht. Es ist dies eines jener uralten Götterbilder, die ihrer Puppengestalt wegen auf hohe Pfeiler gestellt werden mussten und als Weihgeschenke in dem Gehege des Tempels aufgestellt wurden. Links steht ein entsprechender Pfeiler mit den Resten eines Dreifusses, da es ebenfalls Sitte war, Dreifüsse,

häufige Siegespreise in Wettspielen, den Göttern, die den Sieg gegeben, zu weihen und im Bezirk ihres Tempels aufzustellen. Alle diese Zuthaten heben nur den Begriff eines heiligen Lokals hervor, können aber die Bedeutung des Ganzen, die auch in den einfacheren Exemplaren dieser Vorstellung voll enthalten sein muss, nicht alteriren.

Dass dieses Relief nur ein nachgeahmt altertümliches sei, geht auch hier schon aus dem korinthischen Stil des Tempels hervor. Man braucht ferner nur das flatternde Obergewand der Artemis anzusehen, um zu bemerken, dass es mit den strengen Linien nicht ernstlich gemeint ist. Die Ausführung ist nicht sehr sorgfältig, namentlich sind die kleinen Zickzackfalten an den Säumen der Gewänder nur oberflächlich angegeben.

Ungenau abgebildet Overbeck, Plastik [3] I S. 201. Vgl. Welcker A. D. II S. 38, 4. O. Jahn, Griechische Bilderchroniken S. 45, β. Böttiger's Amalthea II S. 375 (Levezow) und für die Erklärung 427 mit der Anmerkung.

430. (73.) Aehnliches Relief von Marmor aus Villa Albani, im Louvre befindlich. An der nackten Figur ist nur das linke Bein vom Knie abwärts alt, an den übrigen Figuren sind die Köpfe ergänzt, auch der Thorbogen rechts ist modern.

Die Figur der Nike ist dieselbe, wie auf den vorhergehenden Reliefs, auch die Handlung stimmt überein. Aber es ist Artemis, welche hier die Spende erhält, so dass man vermuten möchte, es handle sich um ein der Artemis dargebrachtes Dankopfer. Die dritte Figur ist vermutlich Apollo gewesen; der Ergänzer hat einen Dionysos angenommen, dessen Anwesenheit in dieser Gesellschaft schwer zu motiviren sein dürfte.

Die Verschiedenheit des Stils in den Figuren der Nike und Artemis ist ein deutlicher Beweis späterer Entstehungszeit.

Abgeb. Winckelmann, *Monumenti inediti* 23. Bouillon, *Musée des antiques* III, *Bas-reliefs* Taf. 26, 3. Clarac II Taf. 122, 62. Vgl. Welcker, A. D. II S. 64. O. Jahn, Griechische Bilderchroniken S. 50, 330. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 45, 14.

431. (74.) Apollo mit Artemis und Leto, Marmorrelief aus Villa Albani, im Louvre befindlich. Ergänzt sind die untere Hälfte des Pfeilers zur Rechten, das linke Bein des Apollo, der linke Arm der Statuette.

Ob dieses Relief mit den eben betrachteten, im Moment der Handlung und durch die Hinzufügung der Nike verschiedenen, in eine Klasse zu setzen, also auch als ein Votivrelief zu betrachten sei, muss zweifelhaft bleiben. Den archaisiren-

den Stil erkennt man sofort an der bewegten Gestalt des singenden Gottes. Denn im alten Stil, sowohl der Malerei wie Plastik, pflegt der kitharspielende Apollo ruhig und ernst dazustehen, erst im Beginn des vierten Jahrhunderts stellte Skopas ihn in schwärmerisch bewegter Gestalt dar; das vorliegende Relief ist daher nach Skopas entstanden, folglich nicht echt altertümlich.

Die Säule mit dem kleinen Götterbild begegnete uns bereits auf N. 429. Sie hat hier denselben Zweck, wie dort und es ist nicht daran zu denken, dass Apollo seinem eignen Bilde einen Hymnus sänge, wie man beim ersten Anblick vermuten könnte.

Abgeb. Winckelmann, *Monumenti inediti,* vor der Widmung. Piroli, *Musée Napoléon* IV Taf. 8. Bouillon, *Musée des antiques* III, *Bas-reliefs* Taf. 26, 9. Clarac II Taf. 122, 38. Müller-Wieseler I Taf. 13, 46. Vgl. Welcker A. D. II S. 37. O. Jahn, Griechische Bilderchroniken S. 48. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 47, 16 und wegen des Apollo die Münze bei Müller-Wieseler I Taf. 32, 141, *C.*

432. 433. Zwei Niken, Teile von Terrakottareliefs im Brittischen Museum. Die Nikegestalt stimmt ganz mit der auf den eben besprochenen Reliefs überein.

Es sind vermutlich Teile der *Ancient Terracottas in the British Museum* S. 12, 18 und 31, 56 erwähnten Platten.

434. (76.) Dionysos mit den Horen, Marmorrelief, aus Villa Albani in den Besitz des Louvre übergegangen.

Es ist Dionysos dargestellt als Führer der drei Horen, die ihm in tanzender Bewegung folgen. Die erste hat einen Schurz mit Blumen, die andere ein paar Aehren, die dritte, die des Herbstes, hält mit der Linken eine Traube vor der Brust. Das Relief ist gewiss ein Votivrelief, da die ganze Komposition mit anderen durch die Inschrift als solche bezeichneten Votivreliefs übereinstimmt, auch der absichtlich altertümliche Stil auf die Verwendung des Werks für den Kultus schliessen lässt. Die Zusammenstellung des Dionysos und der Horen wird daher wol durch einen gemeinschaftlichen Kultus dieser einander so nahe verwandten Gottheiten zu erklären sein.

Die Nachahmung des altertümlichen Stils streift hier in den Figuren der Horen an Verzerrtheit: die Gestalten sind ganz unnatürlich verbogen. Daraus, dass die letzte Hore sich umsieht — was nur geschehen ist, um das steife Hintereinander des alten Stils etwas zu beleben — darf man aber

nicht schliessen, dass das Relief nur Fragment sei. Es sind mehrere Wiederholungen erhalten, die eben auch nur diese vier Figuren enthalten.

Abgeb. Clarac II Taf. 132, 110. Bouillon, *Musée des antiques* III, *Bas-reliefs* Taf. 26, 7. Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 316, 5. Piroli, *Musée Napoléon* II Taf. 24. Vgl. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 228, 205.

435. (77.) Pan mit drei Nymphen, Marmorrelief, in Orta gefunden und im Capitolinischen Museum befindlich.

Der jugendliche Pan ist durch die Hörner über der Stirne deutlich gekennzeichnet; früher galt er meist für einen Satyr, und die Frauen welche er führt in Folge davon für Mänaden, eine Benennung zu der ihr Aussehn durchaus nicht passt. Vielmehr macht die Analogie anderer Reliefs die Deutung auf Nymphen höchst wahrscheinlich. Wie das unten besprochene Relief des Telephanes könnte dann auch dieses ein Votiv gewesen sein. Der Stil ist zwar auch der nachgeahmt altertümliche — eine glatt anliegende Gewandung, wie an der letzten Nymphe, kennt der echt altertümliche Stil nicht —, doch weit anmutiger, als in dem vorhergehenden Relief. Die Inschrift, die einen Künstler Kallimachos nennt, liefert einen äusseren Beweis für spätere Entstehungszeit, da die Buchstabenformen höchstens noch ins vierte Jahrhundert, aber nicht höher hinaufreichen können.

Abgeb. Mori, *Museo Capitolino* III, *Stanza de filosofi* Taf. 13. Bottari und Foggini, *Museo Capitolino* IV Taf. 43. Winckelmann, *Monumenti inediti* S. IX. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom III, 1 S. 211. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler I S. 255. *Annali* 1837 S. 180 (E. Braun).

436. (78.) Apollo und Herakles, Marmorrelief im Louvre, früher in Villa Albani. Ergänzt sind die Beine des Herakles ganz, die des Apollo fast ganz, ausserdem der unter dem linken Arm des Apollo herabhängende Gewandzipfel und der grösste Teil des Baums. Nach Vergleichung übereinstimmender, aber besser erhaltener Exemplare, ist anzunehmen, dass auch hier zwischen den Streitenden der kegelförmige Stein lag, der das delphische Lokal bezeichnet.

Die Darstellung, der Raub des delphischen Dreifusses durch Herakles und seine Verfolgung durch Apollo, ist in derselben Weise, wie wir sie hier sehen, oft auf Denkmälern der verschiedensten Gattungen wiederholt. Die Motive des alten Stils in Haar- und Gewandanordnung des Apollo sind bis auf die phantastische Frisur am Hinterkopf treu beibe-

halten; auch seine Stellung ist viel weniger frei und lebendig, als die des Herakles, und eben dieser Gegensatz ist ein deutliches Zeichen späterer Nachahmung.

Lorbeer und Schlange sind häufige Attribute des Apollo, die auf den entsprechenden Darstellungen (z. B. 423) fehlen und hier nur den Zweck haben, die Scene zu beleben.

Abgeb. Visconti, *Opere varie* IV Taf. 17. Clarac II Taf. 119, 49. Zoega, *Bassirilievi* II Taf. 99. Piroli, *Musée Napoléon* II Taf. 35. Bouillon, *Musée des antiques* III, *Bas-reliefs* Taf. 26, 2. Vgl. Welcker A. D. II S. 298. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 102, 83.

437. Marmorrelief aus Griechenland, seit 1780 im Brittischen Museum.

Neben einem Tropaion steht ein bärtiger Krieger, hinter ihm erscheint sein Ross und der Kopf eines Begleiters, ihm gegenüber steht ein Mädchen, welches aus hoch erhobener Kanne Wein in eine Schale giesst, und zwar ist dieser Trunk der Schlange bestimmt, welche sich um den Stamm des Tropaions windet. Auf einem sehr ähnlichen Relief, welches sich in Mantua befindet, ist nur der Krieger mit seinem Ross dargestellt, wie er die Schlange tränkt, und diese ringelt sich nicht um ein Tropaion, sondern um einen Pfeiler, der ein Grabmal zu bedeuten scheint; es ist der Verstorbene als Heros gedacht, wie er seiner Schlange von den Opferspenden mitteilt. Dass hier ein Mädchen die Spende eingiesst, kann die Bedeutung nicht ändern, und auch das Tropaion an Stelle des Grabpfeilers findet bei dem kriegerisch gedachten Heros leicht seine Erklärung.

Auf der oberen und unteren Kante der Platte stehn Reste einer Inschrift, ein Verzeichniss von Namen enthaltend. Dass diese Inschrift zu dem Bild keine Beziehung hat, ergibt sich aus der Unmöglichkeit das Relief irgendwie so aufzustellen, dass die Darstellung und die Inschrift zugleich sichtbar sind. Man hat den Block, welcher die Inschrift trug, in späterer Zeit zu dem Relief verwandt, ohne sich die Mühe zu geben die Buchstabenreste an den Kanten zu entfernen.

Diese Inschrift gehört frühestens in's zweite vorchristliche Jahrhundert, das Relief ist natürlich noch später; schon daraus ergibt sich, dass der Stil nicht echt altertümlich ist.

Abgeb. *Ancient marbles* II Taf. 41. Ellis, *Townley gallery* II S. 157. Jahn, *De antiquissimis Minervae simulacris atticis* Taf. 3, 1 S. 23, wo auch weitere Litteratur. Die Inschrift, welche früher meist in Bezug zum Denkmal gesetzt wurde, steht CIG. II 1936.

438. Nike, Bruchstück eines Marmorreliefs im Antiquarium zu München.

Nike hält in der rechten Hand ein Ei, in der linken erhebt sie einen undeutlichen Gegenstand, der nach Widerholungen zu schliessen ein Palmzweig oder eine Schiffsverzierung gewesen ist.

Ein vollständiges Exemplar dieses Reliefs befindet sich in Paris, es zeigt ausser der Nike einen Baumstamm auf dem ein Minervenidol steht; um den Stamm windet sich eine Schlange, und eben dieser reicht Nike das Ei. Auf der andern Seite steht ein Krieger, dem des eben besprochenen Reliefs auffallend ähnlich. Ueberhaupt sind beide Darstellungen nahe verwandt, und man möchte auch diese deshalb auf den Heroenkultus beziehn, auf welchen die Schlange und das Ei hinzuweisen scheinen; doch ist eine einfache Deutung zu geben kaum möglich.

Abgeb. Bachofen, Das Mutterrecht Taf. 2; vgl. seine Gräbersymbolik S. 30. Ueber das Pariser Relief siehe Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 440, 486. Benndorf, Das Cultusbild der Athena Nike S. 39.

439. (64.) Kriegsscene, fragmentirtes Marmorrelief, an der Kirche Panagia Gorgopiko in Athen eingemauert.

Von der Hauptgruppe ist wenigstens soviel erhalten, dass die Handlung noch zu erkennen ist. Ein nackter Krieger ist verwundet oder sterbend in die Arme eines andern gesunken, der ihn stützt und zugleich rückwärts gewandt die Rechte ausstreckt, als wolle er der folgenden Figur eine Weisung geben. Diese ist ein Jüngling, der das Gesicht mit der Hand bedeckt, indem er offenbar trauert über den Fall des Freundes. Eine nähere Erklärung zu geben, ist wegen der grossen Verstümmelung des Reliefs unmöglich.

Das Werk ist nicht sehr sorgfältig ausgeführt, der rechte Arm des trauernden Kriegers ist beträchtlich zu kurz geraten. Den nachgeahmt altertümlichen Stil verrät sofort das Gewand, das nach seiner Richtung und Bewegung frei flatternde Falten haben sollte, aber statt dessen in der steifsten Gradlinigkeit verharrt. Ein solcher Widerspruch ist dem echt altertümlichen Stile fremd, in welchem die starren Linien des Gewandes doch der Richtung und dem Fall der einzelnen Teile desselben im Allgemeinen entsprechen und daher bei aller Steifheit nicht eigentlich den Eindruck des Unnatürlichen machen.

Abgeb. Le Bas Taf. 7

440. (23.) Herakles und die Hindin, Marmorrelief, zwischen 1770 und 1780 für die Townley'sche Sammlung angekauft, seit 1807 im Brittischen Museum befindlich.

Der über die Umrahmung vorstehende Rand des Reliefs lässt vermuten, dass es irgendwo eingelassen war. Vermutlich war es, nach seiner länglichen Form zu urteilen, an einem Altar oder an der Basis eines Kandelabers angebracht.

Herakles, das Knie auf den Rücken der Hindin legend, drückt mit dem ganzen Gewicht seines Körpers auf sie, um sie zu Fall und damit zur völligen Unterwürfigkeit zu bringen. Wie es scheint, ist eine Hindin, nicht ein Hirsch, dargestellt, die Künstler aber scheuten sich nicht, nach dem Vorgang der Dichter, der Hindin ein Geweih zu geben, indem sie die Naturwahrheit der Schönheit nachsetzten.

Die Gestalt des Herakles ist treffend charakterisirt. Ausser der gewaltigen Muskelfülle ist ihm besonders der starke Nacken eigen, — die Linie vom Hinterkopf bis an die Schulter ist fast eine gerade — als Zeichen der Unbeugsamkeit in allen Mühen, die ihm aufgeladen wurden. Die Stirn ist niedrig und tritt in ihrer untern Hälfte stark hervor, nicht Intelligenz, sondern Energie und Willenskraft ausdrückend. Lange Haare wären für ihn zu weich und ideal, schlichte ausdruckslos; die kurzen, kraus zusammengerollten Locken, mit denen der ganze Kopf bedeckt ist, entsprechen allein der störrigen Kraft dieses Heros.

Das Relief ist, wiewohl charaktervoll gearbeitet, doch kein echt altertümliches Werk; dagegen spricht schon die Art der Einrahmung, die wir an solchen nie finden. Auch im einzelnen finden sich Härten, so fliesst der linke Fuss mit der rechten Wade unterschiedslos zusammen, und besonders hat die Hindin unter dem Zwang des Raumes zu leiden. Die Gruppe ist eben nicht für einen solchen engen Raum erfunden, wir finden dieselbe Komposition in einer grossen Anzahl von Reliefs und freien Gruppen freien Stiles, die allerdings in der eigentlichen Darstellung kaum abweichen; vgl. die Gruppe aus Pompeji und die Metope aus Olympia (275).

Abgeb. *Specimens of antient sculpture* I Taf. 11. *Ancient marbles* II Taf. 7. Ellis, *Townley gallery* II S. 98. Müller-Wieseler I Taf. 14, 49. Vgl. *Annali* 1844 S. 175 (H. Keil).

441. Apollon vor einem Altar, Relief aus griechischem Marmor in Turin.

Ein nackter Jüngling, in dem wir wol Apollon sehn dürfen, steht vor einem runden mit Stierköpfen gezierten Altar, die herabhängende Linke ist geballt, und hielt also etwa den Bogen, der dann nur durch Farbe ausgedrückt war, die Rechte ist ausgestreckt. Sie scheint einen Vogel getragen zu haben, doch hindert die Zerstörung ein sicheres Urteil. Das Haar war wol bemalt; es ist jetzt ganz glatt, und dadurch einer Haube ähnlich. Die Erscheinung des Apollo erinnert etwas an Werke wie 219; dass trotzdem das Relief nicht echt altertümlich ist, zeigt schon die Form des Altars, die sich in der älteren Zeit nicht findet.

Vgl. Dütschke IV S. 94, 177. 390, wo die sonstige Litteratur genannt ist. Eine ähnliche Anlehnung an jene altertümlichen Werke zeigt der Apollo in der Götterversammlung des capitolinischen Altars.

442. (56.) Artemis von Marmor, am 19. Juli 1760 in Pompeji gefunden und zwar innerhalb eines kleinen Tempels; die Statue war ein Kultusbild. Ergänzt sind die Finger an beiden Händen und das kleine Gewandstück, das die Rechte hält. In der Linken scheint die Göttin ein Attribut, Bogen oder Fackel, gehalten zu haben; darf man einer Nachbildung der Figur auf einer Glaspaste des hiesigen Museums Autorität beilegen, so war es eine Fackel.

Die Statue ahmt mit grosser Sorgfalt die altertümlichen griechischen Kultusbilder nach, die ursprünglich und auch später sehr häufig nicht in Lebensgrösse, sondern in verhältnissmässiger Kleinheit vorgestellt wurden. Sie ist äusserst graziös und hat auch darin den Charakter ihrer Vorbilder glücklich getroffen. Besonders zierlich sind die Füsse und das Gesicht mit dem Grübchen im Kinn — das sich im edlern Stil der Kunst wohl nur an Kindern und schelmischeren Wesen, wie am Satyrgeschlecht, vereinzelt auch an der Aphrodite findet — graziös ist auch das Aufnehmen des Gewandes mit der Rechten, ein Lieblingsmotiv des alten Stils. Dass aber die Figur nicht echt altertümlich ist, ergibt sich aus der runderen Bildung des Nackten, aus der Lage der Augen, den freieren Linien der herabfallenden Locken und Anderem.

Der Charakter der Artemis ist in diesem Typus noch nicht recht zum Ausdruck gekommen. Später bildete man sie leichter und schlanker, mit einfachem, ärmellosem Gewand und ohne die herabhängenden Locken, mit denen der alte Stil ziemlich ohne Unterschied alle Götter ausstattet. Dass indessen die Figur nicht stehend, sondern vorwärtsschreitend

dargestellt ist, soll zur Charakterisirung der Artemis beitragen, deren meiste Statuen eine freilich noch lebhaftere Bewegung haben.

Sehr merkwürdig sind an dieser Figur die erhaltenen Farben, die, obgleich nicht mehr in voller Lebhaftigkeit, wie bei der Auffindung, doch noch zum Teil zu sehen sind. Die Sandalen und ihre Riemen und die Ränder des Unterkleides sind rot bemalt, das Oberkleid hat einen breiteren, gleichfalls roten, aber mit weissen Palmetten, wie mit einer Stickerei verzierten und mit Gold eingefassten Saum, wodurch es sich aufs Klarste von dem Untergewand abhebt. Man trug solche Gewänder im Leben und sieht sie daher oft in der Kunst. Auch das Köcherband war rot mit weissen Verzierungen. Das Haar ist vergoldet, um blond zu erscheinen, welche Farbe man für die schönste hielt. Die Dichter geben vielen der schönsten Gestalten des Mythus, z. B. dem Achill, der Ariadne, auch der Artemis, blonde Haare und die Frauen färbten sich vielfach die Haare blond. Den Kopf der Figur umgibt ein Diadem, das jeder Göttin zukommt, später aber wenigstens an den schönsten, mehr mädchenhaft einfach aufgefassten Darstellungen der Artemis fehlt. Es ist kranzartig mit goldenen Rosen verziert.

Abgeb. *Museo Borbonico* II Taf. 8. E. Braun, Vorschule der Kunstmythologie Taf. 53. Overbeck, Plastik[3] I S. 194. Pompeji[4] S. 544. Müller-Wieseler I Taf. 10, 38. Clarac IV Taf. 565, 1200; farbig bei Raoul Rochette, *Peintures antiques inédites* Taf. 7. Walz, Ueber die Polychromie der antiken Sculptur Taf. 1, 1. Der Fundort der Statue wird durch das Ausgrabungsprotokoll bei Fiorelli, *Pompejanarum antiquitatum historia* I S. 114 so festgestellt, wie ihn bereits Winckelmann, Sendschreiben von den Herkulanischen Entdeckungen § 44 angegeben hatte; vgl. Geschichte der Kunst Buch III, 2 § 11.

443. Artemis, Statue aus griechischem Marmor, in Venedig. Der roh gearbeitete Kopf ist nicht zugehörig und ungeschickt aufgesetzt.

Es ist eine, auch in der Grösse übereinstimmende Wiederholung der vorigen Figur, jedoch von etwas weniger sorgfältiger Arbeit.

Abgeb. Zanetti, *Delle antiche statue di S. Marco* II Taf. 9. Clarac IV Taf. 561, 1196. Vgl. Dütschke V 309.

444. (57.) Pallas, Marmorstatue aus der Chigi'schen Sammlung, seit 1728 in Dresden. Ergänzt sind die Füsse, soweit sie aus dem Gewande hervortreten.

Die Ergänzung dieses Torso kann nach erhaltenen Wieder-

holungen und nach den in der Figur selbst gegebenen Anzeichen nicht zweifelhaft sein: es ist eine Pallas in Angriffsstellung, in der erhobenen Rechten den Speer schwingend, in der Linken den Schild haltend. So hat auch Rauch einen Abguss der Figur restaurirt.

Der Typus, den diese Figur repräsentirt, ist in der altertümlichen griechischen Kunst nicht selten; die Pallas in der äginetischen Gruppe hat z. B. fast dieselbe Gewandanordnung. Nur ist bei der letzteren der herablaufende Saum des Obergewandes glatt gelassen oder höchstens durch Malerei verziert gewesen, während er hier mit kleinen, rund gearbeiteten Reliefs besetzt ist. Schon dieser Unterschied verrät für die Dresdener Figur eine spätere Zeit, als das steife Aussehen derselben vorauszusetzen scheint, indem in der älteren Kunst dergleichen Ornamente gewöhnlich malerisch, oder wenn plastisch, in flachem Relief ausgedrückt wurden. Noch mehr beweist der freie Stil, in dem die Reliefs gearbeitet sind, dass die Figur in späterer Zeit in absichtlich altertümlicher Weise ausgeführt wurde. Diese Reliefs stellen in elf Scenen Kämpfe zwischen Göttern und Giganten dar. Man sollte zwölf erwarten, indess scheint es dem Künstler ebensowenig auf Genauigkeit der Zahl, als der Charakteristik der einzelnen Götter angekommen zu sein. Denn nur auf dem ersten ist Zeus auf seinem Streitwagen und auf dem fünften Athena zu erkennen, die übrigen sechs Götter und drei Göttinnen sind unbestimmbar. Auch strebte der Künstler nicht sehr nach Abwechslung in den einzelnen Gestalten: im fünften, sechsten und siebenten Felde wiederholt sich dieselbe Figur des ins Knie gesunkenen Giganten und noch andere Wiederholungen kommen vor.

Wir besitzen in dieser Statue die Nachahmung eines altertümlichen Götterbildes, wie man vermutet hat der Athena Polias, die im Erechtheion zu Athen verehrt wurde. Ihr wurde alljährlich ein Gewand dargebracht, in welches der Kampf der Götter mit den Giganten hineingewebt war; der Torso zeigt, wie wir uns dasselbe etwa denken können.

Abgeb. Le Plat, *Receuil des marbres qui se trouvent à Dresden* Taf. 23. Becker, Augusteum Taf. 9. 10. Clarac III Taf. 460, 855. Müller-Wieseler I Taf. 10, 36. Overbeck Plastik[3] I S. 195; vgl. Kunstmythologie Taf. 5, 5. II S. 376. Vgl. H. Hettner, Die Bildwerke der K. Antikensammlung zu Dresden[4] S. 67, 61. Wiederholungen der Figur sind in kleinen Broncen (z. B. oben 108. Sacken, Die antiken Broncen des K. K. Münz- und Antiken-cabinetes Taf. 8, 1. Arch. Ztg. 1867 Taf. 228, 1. Murray, *A history of greek sculpture* II Taf. 10, 1) und Gemmen (z. B. *Musée-Thorvaldsen* III, 3 S. 36, 242. Dänische Sammlung N. 208. Petersburger Sammlung VI 27,

26. VII 31, 32) nicht selten, wodurch Overbecks Zweifel an der Richtigkeit von Rauch's Ergänzung gehoben werden könnten. Vgl. auch Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 141, 111. Nach Böttiger, Amalthea I S. XXXII soll Thorvaldsen sich diese Pallas ebenso wie die äginetische als 'an den Schild schlagend' gedacht haben, was mir sehr unwahrscheinlich ist. Pyl (Arch. Ztg. 1857 S 61) sucht die einzelnen Figuren auf den Reliefs zu bestimmen, ohne genügenden Anhalt, wie ich glaube. Den Gott im vierten Relief nennt er Hephaistos, der durch die Exomis charakterisirt sein soll, allein man bemerkt über dem Chiton einen Panzer. Auch seine Stellung und die seines Gegners, der einen Stein auf ihn zu schleudern im Begriff ist, scheint sehr einfach, sowie auch alle übrigen Scenen nicht bestimmte mythologische Fakta, sondern allgemeine Scenen des Kampfes vorstellen.

Ueber die Gestalt der Athena Polias vgl. O. Jahn, *De antiquissimis Minervae simulacris atticis* S. 12. Schöne, Griechische Reliefs S. 12.

445. Torso einer Athena aus Carrarischem Marmor, in Villa Albani. Die Ergänzungen sind im Abguss weggelassen, nur muss man sich auch noch den Helm wegdenken, der vermutlich ursprünglich aus Erz zugefügt war; der Oberkopf ist nämlich nicht zerstört sondern glatt abgeschnitten.

Die Haltung dieser Pallas ist der eben besprochenen sehr ähnlich; sie wird auch wol in der gleichen Stellung zu denken sein. Dass wir kein echt altertümliches Werk vor uns haben zeigt unter anderem die freie Arbeit an den Schlangen und vor allem der Medusenkopf, der sich in der älteren Zeit niemals mit Flügeln findet.

Abgeb. Winckelmann, *Monumenti inediti* 17. Müller-Wieseler I Taf. 9, 34, mit den Ergänzungen bei Clarac III Taf. 462 D, 842 B. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom III, 2 S. 498, 3. Braun, Ruinen und Museen Rom's S. 663, 47. *Bullettino* 1870 S. 35 (Helbig).

446. Athena, Marmortorso im Antiquarium zu München.

Die Nachahmung des alten Stiles ist in diesem sorgfältig gearbeiteten Werke recht gut gelungen, besonders finden wir die Art, wie der Körper aus dem faltigen aber trotzdem eng anliegenden Gewande hervortritt, ebenso in einer bestimmten Klasse altertümlicher Statuen. Die Nachahmung zeigt sich aber z. B. in dem Obergewand, dessen oberer, von der rechten Schulter zur linken Achsel führender Saum missverstanden ist, und wie ein breites Köcherband erscheint. Auch das Vortreten des rechten Fusses wäre für ein altertümliches Werk nach dem oben S. 11 bemerkten höchst auffällig. Schon aus dieser Stellung des Fusses sehn wir, dass Athena hier nicht wie in den vorigen Statuen lanzenschwingend gedacht ist. Mit der linken Hand fasste sie graziös einen Zipfel des Gewandes, die Bewegung der rechten bleibt ungewiss.

Abgeb. W. Christ, Beiträge zur Geschichte der Antikensammlungen Münchens (Abhandlungen der Münchener Akademie X, 2) Taf. 1 S. 391; vgl. Christ und Lauth, Führer durch das Antiquarium in München S. 29, 557.

447. (59.) Dionysos, Statue aus Carrarischem Marmor, früher im Palast Braschi zu Rom, jetzt in der Glyptothek zu München. Ergänzt sind der Kopf, die Vorderarme und die Füsse.

Der Ergänzer ist von der Annahme ausgegangen, dass die Figur einen Dionysospriester darstelle; sie stellt aber vielmehr den Dionysos selbst dar, wie die Vergleichung sehr ähnlicher Figuren auf Gemmen und anderen Monumenten ergibt. Schale und Kanne sind daher hinwegzudenken, der Gott hielt wahrscheinlich in der Rechten den Becher, in der Linken den Thyrsos. Er ist vorgestellt in der Weise der alten Tempelbilder, doch ist das Werk, wie die Freiheit in der Darstellung des Nackten und das Material beweist, nur eine Nachahmung des alten Stils.

Eigentümlich ist die Gewandung. Ueber dem feinen Untergewande liegt zunächst ein nur um die Beine geschlagenes Obergewand und sodann ein Pantherfell, beide vom Gürtel gehalten, von dem nur hinten ein Stück sichtbar ist. Auf den Armen trägt der Gott leicht und zierlich ein Mäntelchen mit symmetrisch herabhängenden Zipfeln, eine Gewandanordnung, die, wie schon bemerkt, im alten Stil sehr beliebt ist. Auch die eckige, rechtwinkelige Biegung des Armes ist spezifisch altertümlich. Die Arbeit ist vortrefflich.

Abgeb. bei Sickler und Reinhart, Almanach aus Rom II 1811 zu S. 131, wo aber der Kopf als antik angesehn wird. Clarac IV Taf. 696 A, 1641. Vgl. *Musée-Thorvaldsen* III, 3 S. 45, 323. 324. Matz, Antike Bildwerke in Rom I S. 84, 317. Müller-Wieseler II Taf. 49, 613. Brunn, Beschreibung der Glyptothek[4] S. 60, 50.

448. (62.) Pansherme, von Gavin Hamilton 1779 bei Civita Lavigna gefunden, in die Townley'sche Sammlung und mit dieser ins Brittische Museum übergegangen. Ergänzt sind der rechte Arm, ein Teil des linken Unterarms, der grösste Teil der Pfeife und das Ende der Herme unter dem Gewande.

Die Physiognomie dieser durch die Tierohren als Wesen niederer Ordnung bezeichneten Figur ist unverkennbar die des Pan, wenngleich sie durch den feinen Palmettenkranz und besonders durch den stilisirten Vortrag, in dem das Ganze gehalten, edler aussieht, als in einem freieren, mehr naturalistischen Stil der Fall sein würde. Das gewöhnliche In-

strument des Pan ist allerdings die Syrinx, aber auch die Flöte ist ihm nicht fremd, ja er wird sogar als ihr Erfinder bezeichnet.

Die Figur ist eine mit grosser Eleganz ausgeführte Nachahmung eines altertümlichen Kultusbildes; denn hölzerne Pfeiler mit einer Göttermaske oben darauf und mit einem Gewand umhängt, das dann mit genauester Symmetrie gefältelt wurde, sind uns als Kultusbilder sehr bekannt. Ein solches Bild ist hier scherzhaft umgestaltet, die gezierten Bewegungen in Kopf und Armen bilden zu den altfränkischen Formen einen heiteren Gegensatz, der auch ohne Zweifel beabsichtigt ist.

Abgeb. *Ancient marbles* II Taf. 35. Ellis, *Townley gallery* I S. 188. Panofka, Antikenkranz 8. Clarac IV Taf. 726D, 1736J; andere Litteratur Arch. Ztg. 1866 S. 254. Michaelis weist dort die Deutung auf Pan ab, allein die gebogene Nase, das vortretende Untergesicht erinnert durchaus an Pan's Ziegenphysiognomie. Ueber die Flöte vgl. Leipziger Berichte 1851 S. 170 (O. Jahn). Bion V 7.

449. (60.) Zeus, Kopf aus Parischem Marmor, früher im Besitz des Fürsten Talleyrand, jetzt im Louvre.

Die Deutung des Kopfes als Zeus ist schon des ernsten, milden Gesichtsausdruckes wegen wahrscheinlich, besonders empfohlen aber wird sie durch den Kopfschmuck; denn wir hören von mehreren altertümlichen Bildern des Zeus, deren Haupt mit solchen, Lilien ähnlichen Ornamenten geziert war. Der eigentümliche Schnitt des Bartes, die schematische Trennung zwischen Kinn- und Backenbart, ist für die Köpfe alten Stils charakteristisch. Doch ist der alte Stil nur in Aeusserlichkeiten imitirt, die Formen und der Ausdruck des Kopfes sind ihm völlig fremd und es war nicht die Absicht des Künstlers, einen wenigstens scheinbar altertümlichen Kopf, der allenfalls den Eindruck einer Kopie machen könnte, zu bilden, sondern vielmehr in eklektischer Weise das Steife und Schematische der alten Zeit mit dem elegantesten Stil späterer Kunst zu vereinigen. Es ist ein Verfahren, demjenigen der hadrianischen Zeit ähnlich, in welcher sogar der ägyptische Stil eine unnatürliche Verbindung mit den weichen und eleganten Formen des damaligen Geschmacks eingehen musste. Nicht unmöglich, dass dieser Kopf auch erst in hadrianischer Zeit entstanden ist; wir haben ihn aber von den übrigen archaisirenden Denkmälern, durch deren Vergleichung seine Eigentümlichkeit deutlicher wird, nicht trennen wollen.

Abgeb. Arch. Ztg. 1843 Taf. 1. 1874 Taf. 9. Clarac VI Taf. 1086,

2722E. An Stelle der ganz unhaltbaren Deutung auf Trophonios und der auf Dionysos oder Hermes hat Kekulé Arch. Ztg. 1874 S. 94 die oben befolgte von Luynes *Nouvelles annales* I S. 391 vorgeschlagene begründet. Auf diesen Aufsatz ist auch für frühere Litteratur zu verweisen.

450. (61.) Artemis, Marmorstatue, die im Jahre 1792 zu Gabii gefunden in die Sammlung Braschi in Rom und aus dieser in die Glyptothek zu München kam. Ergänzt sind die Nase, der linke Vorderarm und Kleinigkeiten. Bei vollkommener Freiheit in der Gewandung ist doch die Haltung dieser Figur noch sehr gebunden; es war die Absicht des Künstlers ein altertümliches Motiv mit allen Mitteln der elegantesten Kunst nachzuahmen. Die Figur ist dem eben betrachteten Kopfe im Einzelnen und Ganzen sehr ähnlich.

Von dem Charakter der Artemis, wie die frei entwickelte Kunst ihn darstellt, ist dieser Typus noch weiter entfernt, als derjenige, dem wir in der Pompejanischen Statue (N. 442) begegneten. Statt des der Jungfrau so angemessenen offenen, freien Kopfes die Verschleierung, statt der nach hinten zusammengebundenen Haare die lang herabhängenden Locken und die altertümliche Flechte, über welche noch ganz ähnlich, wie an dem vorhergehenden Kopfe, zwei Haarbüschel herabhängen, kurz, es fehlt noch der Charakter der schlichten, einfachen Jungfräulichkeit. Der Stirnschmuck besteht aus kleinen Rehböcken, zwischen denen unbestimmbare Gegenstände sich befinden; gerade in älterer Zeit scheinen solche zierlich gearbeitete und mit charakteristischen Symbolen versehene Kronen häufiger gewesen zu sein, wie wir von der berühmten Statue der Nemesis in Rhamnus, einem Werk aus Phidias Zeit, etwas Aehnliches erfahren. Auch das Köcherband ist mit einer Jagd in flachem Relief verziert und erinnert an das ähnlich verzierte Wehrgehenk des homerischen Herakles. Ueberhaupt ist der Reichtum an symbolischem Zierrat ganz im Geist der älteren Kunst.

Abgeb. bei Sickler und Reinhart, Almanach aus Rom II 1811 zu S. 141. Clarac IV Taf. 566, 1246B. Müller-Wieseler II Taf. 16, 168. Vgl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek[4] S. 116, 93.

IV. Die Epoche des Phidias.

Die griechische Plastik steht von der Mitte des fünften Jahrhunderts an auf einer solchen Höhe, dass man diese Zeit bis etwa zum Ende des vierten Jahrhunderts gerne als die Periode der Blüte bezeichnet hat. Wir werden eine solche Benennung, die zugleich ein ästhetisches Urteil fällt, besser nicht anwenden, zumal wir den folgenden Jahrhunderten durchaus nicht schöpferische Kraft, die Fähigkeit grandioser Erfindung und eine in vielen Dingen der älteren Zeit sogar überlegene Kunst absprechen können. Zwar ist die Kunstgeschichte der Diadochenzeit dunkel, wie uns überhaupt für diese ganze gewaltige Epoche nur kümmerliche Reste historischer Ueberlieferung zu Gebote stehn; aber wir besitzen genug, um zu erkennen, dass hier zwar ein ganz anderes Leben und eine ganz andere Kunst sich entfalten, dass es jedoch Unrecht ist, diesen ihre selbständige Berechtigung und ganz eigenartige Bedeutung abzusprechen. Suchen wir nach einer Bezeichnung der Epochen, welche frei ist von jenem Mangel, so scheint es uns am passendsten, sie nach den Meistern zu benennen, welche ihnen vor allem den eigenen Stempel aufgedrückt haben; so möchten wir die erste Hälfte des bezeichneten Zeitraumes nach dem Namen des Phidias, die zweite nach dem des Praxiteles und Skopas benennen. Damit soll natürlich in keiner Weise die Bedeutung auch anderer Künstler geläugnet werden. Noch für uns hebt sich neben Phidias als eigenartiger und für die Entwicklung der Kunst äusserst wichtiger Meister der attischen Schule Myron hervor, und wir dürfen nicht einmal ausschliesslich an Attika denken. Die Kunst, welche in Argos durch Polyklet zu hoher Vollendung gebracht wurde, hält sich selbständig neben der attischen, und wirkt in eigener Entwickelung noch bis in die Zeit Alexanders hinein, wo wir in Lysippos den letzten grossen Künstler der peloponnesischen Schule finden; den letzten, denn seit jener Zeit verschwinden für uns die alten Schulzusammenhänge, und wie in der Litteratur an die Stelle der ehemaligen Dialekte eine aus der attischen Prosa erwachsene allgemeine Schriftsprache tritt, so gibt es jetzt eine, alle Errungenschaften der früheren Zeiten in sich aufnehmende allgemeine, hellenistische

Kunst, die sich natürlich an verschiedenen Orten verschieden ausbildet, bei der aber das Gemeinsame überwiegt. Im fünften Jahrhundert steht aber Athen, wie in der Litteratur, so auch in der Kunst an der Spitze der Entwickelung, und nach attischen Meistern dürfen wir deshalb diese ganze Zeit bis auf Alexander hin benennen.

Die Kunst der Diadochenzeit ist deutlich von der früheren gesondert; ihr gegenüber könnte dieser vorhergehende Zeitraum etwa von der Mitte des fünften Jahrhunderts an, als Einheit erscheinen. Doch treten innerhalb desselben erhebliche Verschiedenheiten hervor, die am fühlbarsten sind an den Götterstatuen. Die Zeit des Phidias glaubt an die Götter und glaubt sie so, wie die edelsten Zeugen dieser Zeit, Pindar und Aeschylus, sie verkünden, ernster, reiner, heiliger als in Homer's Dichtungen; die Künstler des vierten Jahrhunderts aber sind Söhne einer ungläubigen Zeit und konnten die Götter zwar wol wie liebliche Phantasiebilder mit allem Reiz der Anmut darstellen, aber den ethisch ernsten und strengen Charakter der früheren Götterbilder, der aus dem Bewusstsein von der Wirklichkeit und Wahrheit der Götter hervorgeht und zur Andacht und Verehrung stimmt, erreichten sie nicht mehr. Die Entwickelung der religiösen Kunst ist in der Kürze diese, dass zuerst in den ältesten Kultusbildern nur das religiös Bedeutsame ohne irgend welche Rücksicht auf künstlerische Schönheit, ja sogar nicht selten mit geflissentlicher, empfindlicher Verletzung derselben ausgedrückt wurde, dass aber allmählich und immer mehr das Element der formellen Schönheit sich geltend machte und zuletzt allen religiösen Gehalt überwucherte und aufzehrte. Diese Entwickelung war nun im fünften Jahrhundert so weit gediehen, dass das Element der formellen Schönheit zwar zu seinem Recht gekommen war, aber noch nicht die erste Stelle einnahm. Das Charakteristische dieser Zeit liegt eben darin, dass die Schönheit gern und freiwillig dem religiösen Zweck dient, um dessentwillen sie sogar einzelne Züge des früheren typischen und starren Stils beibehält.

In der Besprechung der erhaltenen Werke haben wir die Ordnung befolgt, dass wir zuerst die freien, selbständig gedachten Statuen aufführen, sodann die monumentalen Skulpturen, d. h. diejenigen, welche als Schmuck grösserer Gebäude, vornehmlich der Tempel, also in grossem Zusammenhang erfunden sind, drittens die Einzelreliefs, an welchen grade diese Epoche sehr reich ist. In diesem letzteren Abschnitt

werden wir die Reliefs von Grabsteinen, Weihgeschenken und öffentlichen Urkunden besonders besprechen, und jeder Klasse einige orientirende Bemerkungen vorausschicken. Eine vierte Abteilung soll endlich die übrigen Reliefs umfassen, deren ehemalige Bestimmung nicht bekannt ist. In allen Abschnitten sind die Werke attischen Ursprungs vorangestellt.

1. Statuarische Werke.

451. (99.) Diskobol des Myron, Marmorstatue, im Jahre 1791 von Graf Fede in der Villa Hadrians bei Tivoli ausgegraben und im Vatikan befindlich. Ergänzt sind von Albagini der Kopf, der linke Arm und das linke Bein vom Knie abwärts, ausserdem der grössere Teil des Diskos. Der Kopf ist, wie aus alten Nachrichten, aus andern besser erhaltenen Kopien und aus den Halsmuskeln dieser Figur hervorgeht, falsch ergänzt, er ist etwas rückwärts gewandt zu denken, von dem gewaltig ausgestreckten rechten Arm herumgerissen.

Eingehende Beschreibungen alter Schriftsteller haben es möglich gemacht, in dieser Statue die Kopie des berühmten Diskobol von Myron zu erkennen; doch ist wol nur das Motiv des Originals noch übrig geblieben, in den Formen ist sie, wie die Vergleichung mit der früher im Palast Massimi befindlichen Kopie * ergiebt, sehr abgeschwächt. Aber auch schon das Motiv — ein Diskobol in einem heftig bewegten und zwar ganz flüchtigen Moment fixirt, indem nämlich der linke Fuss bereits auf dem Boden schleift und das Fortschleudern des Diskos sofort erfolgen muss — charakterisirt den Myron als einen Künstler, dessen hauptsächliches Bestreben dahin ging, die Starrheit des alten Stils durch lebensvolle Gestalten zu durchbrechen. Wir kennen noch andere Figuren von ihm, die ebenfalls in bewegten und ganz flüchtigen Momenten fixirt waren. Die Lebendigkeit des Werks steigert sich noch, wenn wir uns die Stütze hinwegdenken, die dem Original, das von Erz war, fehlte. Die Erzstatuette aus München (453) gibt davon eine deutliche Vorstellung.

An der Stütze ist eine Striegel, ein athletisches Instrument, welches die Jünglinge täglich in der Palästra benutzten, ange-

---

* Die hier aufgehängte Photographie dieses Exemplars gibt wenigstens eine Vorstellung davon; sie lehrt auch die richtige Stellung und den Typus des Kopfes kennen.

bracht; auch befindet sich daran die, freilich in diesem Gips nicht sichtbare, Künstlerinschrift.

Abgeb. Bouillon, *Musée des antiques* II Taf. 18. Piroli, *Musée Napoléon* IV Taf. 26. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* VI Taf. 9, 2. Vgl. Welcker, A. D. I S. 423. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 242, 10. E. Q. Visconti, *Opere varie* IV S. 343.

In Betreff der Inschrift meint Welcker, sie rühre vom Ergänzer her, E. Braun (Ruinen und Museen Roms S. 467) bemerkt dagegen: 'Die zart gehaltenen und geschmackvoll behandelten Buchstaben scheinen ganz den Anschein der Originalität zu haben und vielleicht erst beim Putzen zum Vorschein gekommen zu sein. Dies ist um so wahrscheinlicher, als das Scheidewasser, dessen man sich dabei bedient hat, nicht in die Tiefen der Schriftritzen eingedrungen ist, und diese daher noch jetzt mit einem eisenfesten Tartar angefüllt sind.' — Vgl. N. 452 und 453.

452. Diskobol des Myron, Marmorstatue mit der vorigen auf dasselbe Original zurückgehend und mit ihr zugleich gefunden, aus Townley's Besitz in's Brittische Museum gelangt. Die linke Hand ist von Albagini ergänzt, der Kopf aufgesetzt, und zwar falsch, wie schon bei der Vatikanischen Statue bemerkt ist. Man versuche nur den Uebergang des Rückgrats in die Halswirbel zu verfolgen, und man wird sehn, dass diese Kopfhaltung unmöglich ist.

Abgeb. *Specimens of antient sculpture* I Taf. 29. *Ancient marbles* XI Taf. 44. Ellis, *Townley gallery* I S. 241. Clarac V Taf. 860, 2194 B. Vgl. Welcker, A. D. I S. 421 und die folgende Nummer.

453. Diskobol des Myron, Erzstatuette im Münchener Antiquarium.

An dieser kleinen Nachbildung sieht man recht deutlich die kühne und lebendige Bewegung des Jünglings, da keine Marmorstütze den Eindruck stört. Ausserdem ist die Figur von Interesse durch die richtige Haltung des Kopfes, der bei den beiden eben besprochenen Mamorkopien falsch aufgesetzt ist.

Vgl. Christ und Lauth, Führer durch das Antiquarium in München S. 50, 357. Welcker, A. D. I. S. 420.

454. (100.) Silen, Marmorstatue, im April 1823 von L. Vescovali auf dem Esquilin gefunden. An der Stelle, wo sie zum Vorschein kam, scheint sich eine antike Bildhauerwerkstatt befunden zu haben; man fand nämlich Marmorblöcke, in denen noch Sägen steckten, auch den zum Schneiden gebrauchten Sand, und sechs Statuen, meist Satyrn vorstellend. Unsere Statue wanderte zuerst in die Magazine des Vatikan und steht seit 1852 im Museum des Lateran. Ergänzt sind

beide Arme, der linke Unterschenkel, der vordere Teil des rechten Fusses und die Ohren.

In dieser Figur ist sehr scharfsinnig die Kopie eines Werkes des Myron erkannt, nämlich des Marsyas, der mit Athena zu einer Gruppe vereinigt war und die Flöten anstaunte, die jene weggeworfen. Die Ergänzung der Arme ist falsch, sie waren, der eine nach oben, der andere nach unten, wie staunend ausgestreckt. Wir können uns nämlich die Gruppe des Myron mit Hülfe eines attischen Reliefs (N. 456) eines Vasenbildes und einer Münze, auf welchen nicht allein die dieser Statue entsprechende Satyrfigur, sondern auch die Athena erhalten, rekonstruiren. Danach hatte der Künstler die Göttin in dem Augenblick dargestellt, wo sie zornig und leidenschaftlich die ihr Gesicht entstellenden Flöten von sich wirft, während der Satyr, der herangeschlichen war, um den Tönen des neuen Instruments zu lauschen, vor der plötzlichen, leidenschaftlichen und ihm unerwarteten Bewegung der Göttin zurückweicht, ohne aber das wunderbare Instrument zu seinen Füssen aus den Augen zu lassen. Dies ist die Stellung der lateranischen Statue: man glaubt noch zu erkennen, wie der Satyr auf den Fussspitzen neugierig heranschlich, ehe er durch die Bewegung der Athena zurückgeschreckt wurde. Es ist aber nur ein momentanes Zurückweichen dargestellt, der Satyr scheint keineswegs gewillt, sich ganz von den Flöten zu trennen.

Da das Original dieser Figur von Erz war, so hat man sich den Baumstamm und die Stützen unter den Füssen hinweg zu denken, sodass die Figur auf den Fussspitzen balancirend dasteht. Wir sehen daher hier eine jener flüchtigen und darum so lebendigen Situationen, wie Myron sie liebte.

Die straffen, schlanken Formen des Satyrkörpers sind vortrefflich ausgedrückt, und höchst charakteristisch und komisch ist das Gesicht, in dem man deutlich an den hinaufgezogenen Brauen den Ausdruck höchster Verwunderung erkennt. Myron scheute sich nicht, zuweilen das Gebiet des Komischen und Burlesken zu berühren. Auch in dem wenig ausgeführten Haar des Bartes und Kopfes erkennt man eine Eigentümlichkeit des Myron; denn gerade die Nachlässigkeit in der Ausführung des Haares wurde ihm zum Vorwurf gemacht. Doch hat hierin der Kopist offenbar aus Bequemlichkeit übertrieben, wie der Kopf einer besser gearbeiteten Replik (N. 455) beweist.

Abgeb. Rayet, *Monuments de l'art antique* I Taf. 33. *Monumenti* VI Taf. 23. Garrucci, *Monumenti del museo Lateranense* Taf. 24, 1 S. 36.

Clarac IV Taf. 730, 1755. Murray, *A history of greek sculpture* I S. 218 Overbeck, Plastik[3] I S. 208, a. Die Rückführung der Statue auf Myron's. Werk ist das Verdienst Brunn's (*Annali* 1858 S. 374); vgl. sonst Stephani im *Compte-rendu* 1862 S. 88. Arch. Ztg. 1865 S. 86. 1880 S. 25 (Petersen). G. Hirschfeld, Athena und Marsyas. Sybel, Athena und Marsyas. Furtwängler, Der Satyr aus Pergamon S. 9. Benndorf und Schöne, Die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums S. 141, 225 und die dort und unten zu N. 456 genannte Litteratur. Die Haltung der Athena ist auf den verschiedenen Nachbildungen wechselnd, der dargestellte Moment nicht mit vollständiger Sicherheit zu bezeichnen, und der Versuch H. Hirzel's (*Annali* 1864 S. 235) eine Kopie der Athena nachzuweisen daher nicht überzeugend. Die von Pausanias beschriebene Gruppe wird man für die ganze Frage — wenigstens vorläufig — besser aus dem Spiel lassen.

455. Kopf des Marsyas aus Parischem Marmor im Besitz des Grafen Baracco in Rom.

Es ist der Ueberrest einer Replik von 454, und zwar einer besseren Replik. Denn an Stelle des dort maskenhaften, starren Ausdruckes im Kopf und des schlecht ausgeführten Haares ist hier eine viel lebendigere, frischere Behandlung zu finden, die aber nicht für eine Umarbeitung im moderneren Geschmack gelten kann, da sie doch noch durchaus altertümlich und dem Stil des Myron entsprechend ist.

Vgl. Matz, Antike Bildwerke in Rom I S. 119, 451. *Gazette archéologique* 1879 S. 248 (F. Lenormant).

456. Athena und Marsyas, Relief von einer Vase aus Pentelischem Marmor in Athen.

Diese unvollendet gebliebene Arbeit ist für uns von grossem Wert als Nachahmung der Gruppe des Myron, aus der die oben besprochene Statue (454) des zurückschreckenden Marsyas stammt. Wir sehn Athena hier sich mit heftiger Bewegnug entfernen, indem sie die Flöten zu Boden wirft. Von diesen ist jetzt nichts mehr zu erkennen, eine ältere Zeichnung stellt sie grade unter der Hand der Athena, also eben zur Erde fallend dar. In der Gruppe mussten sie natürlich bereits am Boden liegen. Die Gestalt des Satyrs ist zwar keine genaue Kopie, aber in offenbarer Anlehnung an das Original der genannten Statue geschaffen. Wie es scheint, sollte hinter dieser noch eine dritte Figur ausgearbeitet werden

Abgeb. Arch. Ztg. 1874 Taf. 8 S. 93 (Kekulé). Overbeck, Plastik[3] I S. 208, c. Rayet, *Monuments de l'art antique* I zu Taf. 33 S. 5. Vgl. Mitteilungen V S. 342 (Sybel) — Sybel 297.

457. (101.) Aktäon, Marmorgruppe, im Jahre 1774 von Gavin Hamilton in den Ruinen einer Villa bei Civita Lavigna

gefunden. Ergänzt sind der rechte Arm und die linke Hand; der Kopf, an dem die Hörner und die Nase neu sind, ist alt, aber nicht zugehörig, und obendrein falsch aufgesetzt: natürlich muss der Blick des Aktäon auf die Hunde gerichtet sein, die ihn anfallen.

Die Gruppe stellt den erfolglosen Widerstand des Aktäon gegen die Wut der eigenen Hunde dar. Der ganze Körper flieht zurück vor dem Angriff der Tiere; trotzdem ist der Arm noch zur Verteidigung erhoben. Der Kopf, wie schon bemerkt, war gesenkt. Die ganze Stellung ist derjenigen des Myronischen Marsyas auffallend ähnlich, ja sie scheint von jenem Werke entlehnt zu sein. Schon deshalb würde die Gruppe eine geraume Zeit nach Myron entstanden zu denken sein, und auch der übrige Charakter des Werkes zeigt das, wenn auch bei einer so geringen Kopie ein genaues Urteil schwer zu fällen ist.

Ein Wort ist noch über das Fell zu sagen, welches Aktäon trägt. Die gewöhnliche Sage meldete, dass Artemis ihn in einen Hirsch verwandelt und so der Wut seiner eigenen Hunde Preis gegeben habe; die Kunst deutet diese Verwandlung in der Regel durch ein Hirschgeweih über der Stirne an. Eine andere, auf Stesichoros zurückgeführte Wendung der Fabel berichtete, dass die erzürnte Göttin dem Aktäon ein Tierfell umwarf, um dadurch die Hunde zum Angriff auf ihn zu reizen. Diese letztere Gestalt der Sage finden wir auf einer der Metopen von Selinunt dargestellt; es fragt sich, ob sie auch hier befolgt war. Allerdings trägt die Figur ein Löwenfell, doch könnte der Sinn derselbe sein. Freilich lässt sich auch die Möglichkeit nicht in Abrede stellen, dass das Fell nur eine für den rüstigen Jäger charakteristische Tracht ohne alle weitere Bedeutung sei.

Abgeb. *Ancient marbles* II Taf. 45. Ellis, *Townley gallery* I S. 295 Clarac IV Taf. 579, 1252. Müller-Wieseler II Taf. 17, 186. Ueber die Darstellungen des Aktäon vgl. Benndorf, Die Metopen von Selinunt S. 56. Friederichs glaubte in einem Cameo des Brittischen Museums (N. 287 unter den Abdrücken im hiesigen Antiquarium) eine Kopie des Originals unserer Gruppe sehn zu müssen. Ich glaube mit Furtwängler (Der Satyr aus Pergamon S. 9), dass dieser Cameo eine moderne Fälschung nach der selinuntischen Metope ist. Der Umstand, dass Aktäon keine Waffe hat, weil diese auf der Metope jetzt fehlt, scheint hinreichend, die Unechtheit zu beweisen.

458. Kopf eines Jünglings von griechischem Marmor, im Palast Riccardi zu Florenz. Der linke Teil der Büste ist neu.

Es ist ein schöner, strenger Kopf, von auffällig hohem Schädelbau, aber einem dabei sehr feinen Oval des Gesichtes. Die Haare, welche dem Kopfe eng anliegen, sind ganz schematisch gearbeitet, sie scheinen auf ein Bronceoriginal zu weisen, und auch der scharfe Schnitt der Augen führt darauf. Der Mund ist leise geöffnet, aber ein Ausdruck irgend welcher Stimmung fehlt noch ganz in diesem feinen attischen Gesicht. Die Zeit und die Schule des Originales wird durch den Vergleich mit dem Diskobol des Myron bestimmt; mit dem Kopf des Exemplares aus Palast Massimi*, des einzigen grösseren welches seinen ursprünglichen Kopf noch besitzt, stimmt unsere Büste so vollständig überein, dass man sie für eine Kopie jenes Werkes des Myron halten würde, wenn dies nicht der Rest eines Mantels, der auf der linken Schulter liegt, unmöglich machte. Immerhin kann dieser feine Kopf zur Veranschaulichung des Myronischen Jünglingstypus helfen; ihm gegenüber verstehn wir, was der Tadel des Altertums meint, dass Myron die Haare noch nach archaischer Manier gebildet und die seelischen Regungen noch nicht ausgedrückt habe.

Abgeb. Heydemann, Mitteilungen aus den Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien Taf. 6 S. 101, 163. Vgl. Dütschke II 163. Dass der Kopf nicht Polykletisch sei, wird der Vergleich mit dem Diskobol Massimi wol zur Genüge beweisen; vgl. auch den folgenden Kopf.

459. Kopf eines Jünglings aus Pentelischem Marmor, in Neapel gefunden, jetzt in der Blundell'schen Sammlung in Ince. Neu ist die Nase, ein Teil des rechten Ohres und die Büste.

Der Kopf, dessen Verwandtschaft mit dem eben besprochenen ohne weiteres einleuchtet, und dessen kunstgeschichtliche Stellung darnach sicher ist, steht an Güte der Arbeit bedeutend hinter dem Florentiner Kopf zurück. Vielleicht stammt er von einem anderen Original; wenigstens ist der Ausdruck des fest geschlossenen Mundes hier ein sehr unfreundlicher, fast mürrischer. Aber im übrigen waltet die Aehnlichkeit vor.

Abgeb. Arch. Ztg. 1874 Taf. 3 S. 28, 154. Vgl. Michaelis, *Ancient marbles* S. 367, 152. Dass der Kopf Myronisch, nicht peloponnesisch sei, bemerkt Kekulé, Ueber den Kopf des Praxitelischen Hermes S. 12, 1.

460. Jünglingskopf von Marmor, ehemals im Besitz von William Chinnery, seit 1812 im Brittischen Museum. Die Büste ist neu, die rechte Seite des Kopfes ist stark ergänzt.

---

* Vgl. die hier aufgehängte Photographie nach dem Original dieser Statue.

Offenbar ist dieser Kopf mit den eben besprochenen sehr verwandt, so dass er wol derselben Zeit und Kunst angehört, andrerseits zeigen sich aber auch starke Unterschiede. Der Kopf ist kürzer, die Hirnschale unverhältnissmässig breit, fast etwas plump, und, besonders im Vergleich damit, das Kinn zu klein und zierlich. Es scheint ein nicht ganz glücklicher Versuch, den Myronischen Kopf in zartem Umriss desunteren Gesichtes zu übertreffen.

Abgeb. *Ancient marbles* II Taf. 21. Ellis, *Townley gallery* I S. 325. Müller-Wieseler II Taf. 28. 303. Die Deutung auf Hermes ist ganz unsicher.

461. Jünglingskopf, Rest einer Broncestatue, zugleich mit einer zweiten stehenden Figur zu Tarsos in Kilikien gefunden und ins Museum zu Konstantinopel gebracht. Im Original ist noch etwas von der Brust erhalten, auch der ganze linke, im Ellenbogen gekrümmte Arm, dessen Hand einen unbestimmten Gegenstand hält. Da offenbar auch der rechte Arm gehoben war, so könnte man glauben, es sei ein Diadumenos (vgl. 508) dargestellt; das ist aber unmöglich, da keine Spur der Binde an dem sonst wohl erhaltenen Kopfe zu sehnist. Auch ist zu bemerken, dass der rechte Arm sammt der Schulter von der übrigen Figur getrennt war, und erst bei der modernen Restauration angefügt wurde, so dass er vielleicht sogar nicht zugehörig ist. Eine Erklärung des ehemaligen Motivs der Figur vermögen wir nicht zu geben; dass ein Athlet dargestellt sei, zeigt die Bildung der Ohren.

Grösseres Interesse gewährt der Kopf durch seinen Stil. Vergleichen wir ihn mit den eben besprochenen Myronischen Köpfen (458. 459), so zeigt er sich offenbar als weitere Entwickelung desselben. Die Teilung der Stirne, die bei jenen nur schwach angedeutet war, ist hier schon fein durchgeführt: der untere Teil derselben wölbt sich etwas vor, und ist in der Mitte wieder geteilt, die fein gebildete, leicht gekrümmte Nase setzt sich deutlich davon ab. Sehr fein ist der innere Rand der Augenhöhle und sein Uebergang zur Schläfe hin modellirt. Der Hinterkopf ist beinahe etwas zu klein, das Kinn zart, der Mund und die Lippen sind von schöner feiner Zeichnung. Die Haare dagegen erscheinen viel altertümlicher als an den genannten Köpfen, und erinnern noch gradezu an den Harmodios (122). Eine etwas weiter entwickelte Form dieses Typus bietet uns der Kopf des Athleten aus München (462), die vollendetste der des Praxitelischen Hermes, welcher eben aus diesem Kopftypus erwachsen ist.

Uebrigens wird man unsere Bronce kaum für das Werk eines bedeutenden Meisters halten können. Ihre Vorzüge beruhen nicht in der Originalität des Künstlers, sondern in der glücklichen Entwickelung der Kunst in einer bestimmten Zeit und Schule, entstanden ist das Werk aber nach den obigen Bemerkungen sicher in Attika oder einer attischen Werkstatt und gehört dem Ende des fünften Jahrhunderts an.

Abgeb. *Gazette archéologique* VIII Taf. 1 S. 85 (Rayet). Vgl. Reinach, *Catalogue du musée Impérial d'antiquités* S. 62, 595; über die Entwicklung des Myronischen Kopfes Kekulé, Ueber den Kopf des Praxitelischen Hermes S. 13.

462. Athlet, Statue aus Pentelischem Marmor, aus Rom in die Glyptothek zu München gekommen.

Trotz der Zerstörung des rechten Armes und der linken Hand — die am Original ergänzt sind — ist das Motiv der Figur klar: Der Athlet fasst nämlich mit der hocherhobenen Rechten ein Oelfläschchen, dessen Inhalt er, um sich damit zu salben, von oben auf die Brust träufelt, und hält zugleich die Linke vor den Rumpf, damit nichts von der kostbaren Flüssigkeit herabfliesst und verloren geht, und er mit dieser Hand das Oel sofort auf dem Körper verreiben kann, sobald genug aus dem Fläschchen herabgetropft ist. An dieser einfachen Aufgabe hängt die ganze Aufmerksamkeit des Jünglings. Er steht fest, etwas breit und mit leicht gebogenen Knieen da: nur so ist es ihm möglich dem Oberkörper die nötige Lage zu geben. Der Kopf ist gesenkt, wie dies natürlich ist, denn er wäre sonst dem herabtropfenden Oel im Wege, auch muss ja der Blick nach unten gerichtet sein. So ergiebt sich von selbst aus der einfachen und alltäglichen Handlung eine belebte, elastische und schöne Haltung des Körpers, und indem wir von der Aufmerksamkeit, welche der Jüngling seiner Thätigkeit widmet, mit gefesselt werden, erhält die Figur auch für uns Interesse. Aber die Originalkomposition war gewiss nicht auf den Reiz des Motivs beschränkt, es war sicherlich eine Ehrenstatue für einen Athleten, der in dieser für ihn bezeichnenden Thätigkeit dargestellt war.

Der Stil ist streng und einfach, die Körperformen richtig aber fast schüchtern angegeben, und ohne viel Einzelheiten. Der Kopf zeigt denselben Bau, den wir bei dem eben besprochenen fanden, und den wir beim Hermes des Praxiteles wieder treffen, nur sind seine Formen noch einfacher, strenger

und altertümlicher, dabei aber von einer eigentümlichen Schönheit und Anmut. Wir haben sicherlich ein Werk der älteren attischen Kunst vor uns, aber einen bestimmten Meister können wir nicht mit Sicherheit angeben.

Abgeb. *Monumenti* XI Taf. 7. *Annali* 1879 Taf. ST, 1. 2 S. 201 (Brunn). Clarac V Taf. 857, 2174. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 295. Vgl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek[4] S. 213, 165. Kekulé, Ueber den Kopf des Praxitelischen Hermes S. 8. Den Ruhm des Originals beweisen viele Kopien: vgl. Dütschke IV S. 53, 82. Michaelis, *Ancient marbles* S. 601, 9 und unten N. 463. 464.

463. (98.) Athlet, Marmorstatue, aus der Chigi'schen Sammlung in das Museum zu Dresden gekommen.

Im Original ist noch etwas mehr enthalten, als der Abguss wiedergibt; das ganze Motiv wird aus der eben besprochenen Statue klar, denn von dieser ist unser Torso offenbar eine Replik. Die Körperformen sind viel voller und kräftiger als bei der Münchener Figur, die strenge Einfachheit derselben ist hier im Geschmacke einer späteren Periode umgestaltet.

Abgeb. Le Plat, *Receuil des marbres antiques qui se trouvent à Dresden* Taf. 121. Becker, Augusteum Taf. 37. 38. Clarac IV Taf. 663, 1537. *Annali* 1879 Taf. ST, 3. Vgl. H. Hettner, Die Bildwerke der Antikensammlung zu Dresden[4] S. 122, 277 und die vorhergehende sowie die folgende Nummer.

464. Athlet, Statue aus Pentelischem Marmor in Turin. Ergänzt sind die Beine bis zur Mitte der Schenkel, der rechte Arm, die linke Hand und die Nase, auch ist die ganze Haltung der Figur nach N. 462 zu verbessern. Denn von jener Statue ist diese eine Replik, allerdings ohne besonderen Wert. Der Kopf zeigt denselben Typus, wie die Münchener Statue, wenn auch etwas verflacht.

Vgl. Dütschke IV S. 53, 82.

465. (500.) Diskobol, Marmorstatue im Vatikan, 1792 durch den schottischen Maler Gavin Hamilton in den Trümmern eines antiken Gebäudes an der Via Appia, etwa 8 Miglien von Rom, gefunden. Ergänzt sind ausser unwesentlichen Stücken die Finger der rechten Hand, doch hat der Restaurator unzweifelhaft das Richtige getroffen.

Der Jüngling ist ganz damit beschäftigt, einen sichern Stand zum Abschleudern des Diskos, den er noch in der Linken hält, zu gewinnen, und hebt unwillkürlich die Rechte zu einer seinen Gedanken entsprechenden Geberde. Gerade dieser unwillkürliche, sinnliche Ausdruck des ihn be-

schäftigenden Gedankens, dieser unbewusste Monolog, giebt der Statue etwas höchst Naives und Einfältiges, zugleich ist sie durchaus anspruchslos, ganz in ihre Handlung vertieft und ohne alle Rücksicht auf den Betrachtenden gearbeitet.

Goethe bemerkt von dem Abendmahl des Leonardo da Vinci, dass dies Bild mit seiner lebendigen Geberdensprache nur von einem Italiener habe gemalt werden können, von einem Südländer, dessen Naturell eine lebendigere Gestikulation bedingt. Dies gilt auch für die griechische Kunst, und unsre Statue ist dafür ein sprechender Beleg, wie sich bei lebhafteren Völkern die innern Empfindungen sofort äusserlich durch Geberden ausdrücken.

Die lebensvolle Poesie der Situation, die hohe Objektivität und Anspruchslosigkeit, endlich die Schönheit und Harmonie der Formen machen es wahrscheinlich, dass wir ein griechisches Werk der besten Zeit vor uns haben, das indess wegen seiner freien Natürlichkeit erst dem vierten Jahrhundert oder höchstens dem Schluss des fünften angehören dürfte. Es scheint attischen Ursprungs zu sein, der Charakter des Kopfes ist namentlich den attischen Werken sehr verwandt.

Die Stützen haben die Vermutung hervorgerufen, dass ein Original von Bronce in dieser Figur kopirt sei, doch ist von anderer Seite dagegen bemerkt, dass man dieselben als für die Marmortechnik keineswegs notwendig, nur aus Rücksicht auf den Transport einstweilen habe stehn lassen, später aber versäumt habe, sie wegzunehmen.

Das Band um den Kopf ist nicht eine Siegerbinde, sondern ein Schmuck wie er oft in verschiedensten Situationen sich findet. Eine Siegerbinde würde in den Nacken herabhängende Zipfel haben.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* III Taf. 26. Bouillon, *Musée des antiques* II Taf. 17. Piroli, *Musée Napoléon* IV Taf. 25. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* VI Taf. 9. Arch. Ztg. 1866 Taf. 209, 1. 2 S. 169 (Kekulé). Vgl. *Annali* 1879 S. 207 (Brunn). Kekulé, Ueber den Kopf des Praxitelischen Hermes S. 11. Eine Replik befindet sich im englischen Privatbesitz (Michaelis, *Ancient marbles* S. 295, 2), eine andere seit kurzem im Brittischen Museum.

466. (81.) Athena Parthenos, Marmorstatuette, in Athen, in der Nähe der Pnyx, zu Anfang des Jahres 1859 gefunden, ebendaselbst befindlich.

Diese bis auf das Gesicht unvollendete Statuette hat dadurch einen grossen Ruf, dass man in ihr zuerst eine Kopie der berühmten im Jahre 438 v. Ch. vollendeten Athena Par-

thenos des Phidias erkannt hat, von der wir vorher nur aus Beschreibungen alter Schriftsteller Einiges wussten. Und obschon seitdem, zum Teil mit Hülfe dieser Statuette, andere in manchen Punkten genauere und bessere Nachbildungen gefunden sind, (vgl. 467—471) so hat sie doch, besonders für die Herstellung des Schildschmuckes, ihren Wert behalten.

Die Statue des Phidias stand aufrecht und war mit dem Chiton bekleidet. Sie trug auf der Rechten die Nike, auf welche auch die nach oben geöffnete Rechte dieser Statuette berechnet ist, und berührte mit der Linken den Schild, der aussen mit einer Darstellung des Amazonenkampfes geschmückt war. Eine Schlacht ist auch hier in den Umrissen deutlich zu erkennen und die eine Gruppe, in welcher ein Krieger seinen fliehenden Feind an den Haaren fasst, macht es höchst wahrscheinlich, dass ein Amazonenkampf dargestellt sei, für welchen gerade dies Motiv charakteristisch ist. Neben dem Schild befand sich an der Statue des Phidias die Schlange, die als ein Bild des erdgeborenen Erichthonios angesehen wurde. Man hat mit Recht hervorgehoben, dass die Stellung der Schlange, wie diese Statuette im Einklang mit dem Werk des Phidias sie zeigt, ebenso plastisch angemessen, wie charakteristisch für die Natur der Schlange sei, die sich in Winkel zu verkriechen liebe. Diese Uebereinstimmungen sind hinreichend, um das Werk, wenigstens seiner ganzen Anlage nach, als eine Kopie nach Phidias zu erweisen. Einiges fehlt allerdings zur völligen Uebereinstimmung, nämlich der Speer, der sich zugleich mit dem Schild an der linken Seite der Göttin befand, die Reliefs an der innern Seite des Schildes, die Verzierungen des Helms und das Medusenhaupt auf der Brust. Ob die Reliefs an der Basis sich auf die Geburt der Pandora, welche Phidias an der Basis seiner Statue dargestellt hatte, beziehen, ist ungewiss; mindestens wäre die Darstellung stark verkürzt.

Ueber den Charakter dieser Statue und ihres Originals schreibt ein Berichterstatter so: 'Dasjenige, was in der Kopie einer Kolossalstatue, zumal in einer in kleinen Proportionen ausgeführten, vom Original beibehalten werden kann, ist vorzugsweise die Anordnung der Figur. Und in dieser Beziehung muss vor Allem die sehr symmetrische Anordnung der beiden entsprechenden Hälften auffallen: der Kopf steht gerade und streng nach vorn gerichtet — ein wenig ist er nach rechts gewandt — zu beiden Seiten fallen die Locken auf die Schultern, die Aegis ist gerade mitten auf der Brust in zwei gleiche Hälften geteilt, aber besonders zeigt sich diese Symmetrie in

den Armen, die in gleichem Winkel von den Schultern herabgehen. Die gerade Linie, die Ruhe überwiegt im ganzen übrigen Körper und wird besonders durch die senkrechten Linien der Gewandung hervorgehoben. ‚Denken wir uns diese Athena hineingesetzt in die Mitte des dorischen Baues des Parthenon, dessen Architektur vom strengsten Gesetz der Symmetrie beherrscht wird, so werden wir nicht nur einsehen, wie schön ihre symmetrische Anordnung sich in das architektonische System einfügt, sondern auch behaupten dürfen, dass an einem solchen Ort eine bewegtere Stellung, sei es auch nur ein erhobener Arm, wie an der Pallas von Velletri, nicht mit der Architektur im Einklang stehn und die Harmonie des Ganzen stören würde, da Phidias die Parthenos gewiss in Beziehung auf dies Ganze entworfen hatte, von dem sie einen Teil, ja den Mittelpunkt bilden sollte. Aber es ist nicht genug, dass die Figur der dorischen Architektur entsprechend gebildet ist, auch der Ausdruck der göttlichen Erhabenheit basirt vornehmlich auf jener Ruhe und Symmetrie der Linien, welche die Glieder einschliessen.'

Die Bemerkung, dass die strenge Komposition der Figur durch den Ort bedingt ist, für den sie bestimmt war, ist sehr einleuchtend. Man würde irren, wollte man glauben, Phidias habe nicht anders komponiren können nach der Kunststufe, die er einnahm. Die Statuen in den Giebelfeldern des Parthenon würden den Gegenbeweis liefern. Unter ihnen ist auch ein Fragment der Pallas vom westlichen Giebel, ein Stück der Brust, an welchem die Aegis viel freier angeordnet ist, nämlich diagonal die Brust durchschneidet, während sie hier aus zwei symmetrischen Hälften besteht. Man sieht deutlich, wie Phidias für das Innere des Tempels den ganzen religiösen Ernst der früheren Kunst bewahrte, während er — anders als am Giebelfeld des äginetischen Tempels — am Aeussern die Freiheit der Komposition benutzte, welche das Giebelfeld gewährt oder fordert.

In der ältern und oft auch in der spätern Kunst trägt Athena ein doppeltes Gewand. Phidias hatte die Parthenos zu bilden und stellte sie darum so schlicht und mädchenhaft vor, wie man auch zu seiner Zeit die gleichfalls jungfräuliche Artemis zu bilden anfing. Und zwar ist es das dorische, ärmellose Gewand, das die Pallas hier und in vielen andern Darstellungen trägt, das auch bei Artemis gewöhnlich und für jungfräuliche Gestalten wie durch die Sitte geboten, so auch unläugbar das schönste ist.

Abgeb. *Annali* 1861 Taf. OP S. 334 (Conze) aus welchem Aufsatz die im Text angeführte Stelle entnommen ist. Conze, Die Athenastatue des Phidias. Arch. Ztg. 1865 Taf. 196. *Gazette des beaux arts* VIII 1860 S. 133 (F. Lenormant). O. Jahn, Aus der Altertumswissenschaft Taf. 1, 1. 2. Michaelis, Der Parthenon Taf. 15, 1, S. 273. Overbeck, Plastik [3] I S. 253. — Heydemann 780. Sybel 3730.

467. Athena Parthenos, Statuette aus Pentelischem Marmor, am 30. Dezember 1880 in der Nähe des Varvakion zu Athen in den Resten eines Hauses römischer Zeit gefunden, und im Zusammenhange mit damaligen Zeitereignissen rasch zu grosser Popularität gelangt. Die auffällig gute Erhaltung erklärt sich aus dem Umstand, dass die Statuette, offenbar um sie zu schützen, in eine Art Gewölbe eingeschlossen war. Es befinden sich noch reichliche Farbenspuren an der Figur, rot, gelb und braun, in letzterer Farbe waren die Schuppen der Schlangen gemalt.

Es ist offenbar, dass wir in dieser Figur ebenfalls eine Kopie nach dem eben besprochenen Werke des Phidias besitzen, und zwar eine grössere, völlig ausgeführte, und in manchen Punkten noch treuere. Der Helmschmuck, der an jener Statuette wol noch angefügt werden sollte, ist uns hier erhalten; er besteht aus einer Sphinx und zwei Flügelrossen, welche je einem Helmbusch als Stütze dienen. Die aufgeklappten Backenlaschen waren am Original, nach der Beschreibung des Pausanias und anderen Denkmälern zu schliessen, mit Greifen in erhobener Arbeit verziert, und über dem Stirnschild ragte eine ganze Reihe von Tierköpfen empor — vermutlich waren es abwechselnd Greifen und Rehe — die der Kopist aus Bequemlichkeit oder um die kleine Statue nicht zu überladen weggelassen hat. Auch die Reliefs, mit denen Phidias die Solen seiner Göttin verziert hatte, eine Kentaurenschlacht, hat er wol der zu geringen Grösse seiner Kopie wegen nicht angebracht, während es auffällig ist, dass er die Reliefs der Basis und des Schildes, die doch bei der weit kleineren unvollendeten Statuette angedeutet sind, gar nicht nachbildete. Nur in die Mitte des Schildes hat er ein Medusenhaupt, und zwar ein nach späterem Geschmack geflügeltes, gesetzt.

Man war früher sehr im ungewissen, welche Richtung man der Siegesgöttin, die Athena auf der Hand trägt, geben sollte, man hat sie der Göttin oder dem Beschauer zugewandt, oder aber in's Profil gestellt. Die Statuette zeigt, dass letztere Ansicht der Wahrheit am nächsten kam. Die Wendung

welche Nike auf den Beschauer zu macht ist, von glücklichster Wirkung.

Besonders auffällig ist die Säule, welche die rechte Hand der Athena stützt, zumal sie eine ganz barbarische Form darzubieten scheint. Aber diese Form ist vermutlich nur durch den Untergang der Bemalung bei dieser Kopie entstanden. Denken wir uns das Kapitell unten mit Akanthosblättern bemalt, oben etwa mit Schilfblättern nach Art des korinthischen Kapitells *, dessen Grundform es ja unzweifelhaft darbietet, so verschwindet alles Auffällige. Der Kopist scheute sich, diese feinen Formen in Marmor auszuarbeiten; am Werke des Phidias wird das Kapitell natürlich dem übrigen reichen Schmuck entsprechend zierlich aus Gold gearbeitet gewesen sein.

Man hat allerdings bezweifelt, ob diese Stütze für Phidias anzunehmen sei, aber das übereinstimmende Zeugniss dieser Statuette, eines Reliefs des Berliner Museums und einer Bleimarke zwingt uns dazu, wenn auch dergleichen unserem Empfinden ungewohnt sein mag. Es wird eben technisch unmögglich gewesen sein einen wagerecht ausgestreckten Arm von so kolossaler Grösse, der vorn eine ganze vier Ellen hohe Figur trug, ohne äussere Stütze dauerhaft herzustellen.

Die Figur macht einen etwas schweren Eindruck. Das liegt gewiss zum Teil daran, dass sie nach einem Koloss kopirt ist, bei dem solche Verhältnisse bedeutend wirken konnten, und das etwas runde, volle Gesicht hat die Figur des Phidias sicher gezeigt: die Athena mit dem feinen, schmalen Antlitz, an die wir zunächst immer denken, gehört erst einer viel späteren Epoche an. Aber auch der Kopist trägt Schuld an dem plumpen Aussehn; die Statuette ist durchaus keine gute Arbeit, sie ist äusserlich und hart, und gradezu abscheulich ist z. B. die rechte Hand.

Abgeb. Mitteilungen V S. 370. VI Taf. 1. 2. S. 56 (Lange). *Revue archéologique N. S.* XLI Taf. 4 S. 41 (Hauvette-Besnault). Schreiber, Die Athena Parthenos (Abhandlungen der K. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften XIX, 5) Taf. 1 S. 545. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 309. Lützow's Zeitschrift für Bildende Kunst XVI

---

* Vgl. z. B. das Kapitell vom Turm der Winde; allerdings könnte auch die obere Reihe Blätter aus Akanthos bestanden haben, doch schien mir die etwas steilere Form dieses Teiles für Schilfblätter zu sprechen. Ob die Kanellirung auch in Farben angedeutet war, oder ob das Original etwa einen runden Säulenstamm zeigte, wage ich nicht zu entscheiden.

S. 237. Vgl. Arch. Ztg. 1883 S. 193. 277 (Schreiber). 1884 S. 61 (Sallet) und die folgenden Nummern. Das oben genannte Relief ist Arch. Ztg. 1857 Taf. 105 abgebildet, die Bleimarke in Sallet's Zeitschrift für Numismatik X S. 152.

468. 469. (701. 702.) Goldene Medaillons, 1830 bei Kertsch im Grabhügel von Kul-Oba gefunden, in der Ermitage zu Petersburg. An diesen Medaillons hängt im Original und zwar unter den die Anfügung maskirenden Rosetten ihrer Ränder eine reiche Anzahl von Schnüren, die unter einander verknüpft sind und am untern Ende Bommeln in Form von Eicheln tragen, ausserdem aber durch zwei querlaufende ebenfalls mit Bommeln behangene Reihen von Verzierungen unterbrochen werden. Die Medaillons bilden einen Teil von Frauenschmuck, und wurden wahrscheinlich auf beiden Seiten des Kopfes von einem goldenen Diadem herabhängend getragen. Die Epheublätter der Einfassung sind abwechselnd aus blauem und grünem Schmelz hergestellt.

Der Vergleich mit der eben besprochenen Athena Parthenos lehrt, dass wir auf diesen Platten Nachbildungen vom Werke des Phidias vor uns haben, und zwar ist die erstere (468) die genauere Kopie, indem hier der Speer auf der linken Schulter erscheint. Der Symmetrie zu Liebe ist auf der anderen (469), auf welcher Athena nach links blickt, der Speer an ihre rechte Seite gelehnt.

Der Helm ist dem der genannten Statuette in allem wesentlichen gleich: der dreifache Helmbusch wird von einer Sphinx und je einem Pegasos gestützt, über der Stirn erscheint ein diademartiges Schild, an den Seiten Backenlaschen. Auf diesen sind Greifen in Relief gebildet, jenes ist mit Ranken verziert, überdies erscheinen dahinter eine Reihe von Greifen abwechselnd mit Rehköpfen. Dieser reichere Schmuck wird dem Original des Phidias entsprechen, die Greifen auf den Laschen nennt Pausanias in seiner Beschreibung ausdrücklich. Die Göttin selbst ist mit Ohrringen und einem reichen Halsband geschmückt, links und rechts windet sich eine Schlange von der Aegis empor, und der rechts — bez. links — entstehende leere Raum ist noch durch das Käuzchen ausgefüllt.

Die Form des Kopfes der Athena entspricht dem der Statuetten, er ist rund und breit, und wirkt in dieser Lostrennung vom Ganzen etwas schwer. Auch die Fülle von Zierrat erscheint bei einer so kleinen Nachbildung zu gross,

für uns fast etwas barbarisch, während er bei dem Kolossalbilde mehr verschwinden und sich dem grossen Ganzen unterordnen musste.

Der eine Teil des Schmuckes ist abgebildet *Antiquités du Bosphore Cimmérien* Taf. 19, 1, beide Medaillons Mitteilungen VIII Taf. 15, 1. 2 mit der Erklärung von Kieseritzky S. 291, der ich gefolgt bin. Nur ist mir unwahrscheinlich, dass Phidias die Eule auf der Backenklappe des Helmes dargestellt habe. Sie scheint mir auf diesen Reliefs nur der Raumausfüllung wegen angebracht zu sein, und das nächste Relief (470) ist ihnen darin gefolgt. — Von den übrigen Schmucksachen des Kul-Oba ist ein Teil weiter unten besprochen.

470. Kleines Medaillon aus Thon, 1879 in einem Kindergrabe bei Elteghen in der Nähe des alten Theodosia in der Krim gefunden, in der Ermitage zu Petersburg befindlich.

Es ist ganz dieselbe Darstellung wie 468, nur ist der Kopf der Göttin in die Mitte des Kreises gerückt, und so etwas mehr von ihrer Brust dargestellt. Das ohne Kenntniss der ganzen Statue kaum verständliche Stück der Lanze ist weggelassen, auch wegen der Kleinheit der Darstellung nicht aller Schmuck ausgedrückt. Eine besondere Zuthat sind die Siegesgöttinnen, die auf beiden Schultern der Athena knien und sich an ihren Ohrgehängen zu thun machen; formal wirken sie sehr günstig und füllen die Lücken weit schöner, als dies bei den Goldmedaillons die Schlangen der Aegis thun.

Abgeb. Mitteilungen VIII Taf. 15, 3 S. 309 (Kieseritzky).

471. Marmorschild mit Amazonenschlacht, in Athen gefunden und mit der Sammlung Strangford ins Brittische Museum gelangt.

Der Vergleich mit dem Schildschmuck der kleinen Statuette 466 zeigt, dass wir in diesem Bruchstück den Rest einer grösseren und darum deutlicheren Kopie nach der Athena Parthenos vor uns haben. Allerdings ist die Uebereinstimmung keine absolute, beide Werke konnten eben schon ihrer Kleinheit wegen unmöglich alle Figuren des Vorbildes wiedergeben, und die Kopisten begnügten sich deshalb eine beliebige Anzahl charakteristischer Gestalten auszuwählen und so gut es ging zu einer neuen Komposition zu vereinigen. Die Uebereinstimmung in einer ganzen Zahl von Figuren beweist aber, dass beide nach demselben Vorbilde arbeiteten.

Es wird überliefert, Phidias habe sich selbst auf dem Schilde der Parthenos als kahlköpfigen Alten dargestellt, der

einen Stein über dem Haupte schwang; in einem gerüsteten Krieger, dessen Gesicht zum Teil von seinem Arm verdeckt war, glaubte man Perikles zu erkennen. Für die spätern Kopisten mussten natürlich diese Gestalten ein besonderes Interesse bieten, und so sehn wir auch ganz oben auf dem Schild der Statuette eine Gestalt, die einen Stein hoch mit beiden Händen erhebt, der vermeintliche oder wirkliche Phidias des Originales. Dieselbe Gestalt kehrt auf unserem Schilde unter dem Gorgoneion wieder; allerdings hat der Kopist ihr statt des Steines eine Axt in die Hand gegeben, aber dass ein kahlköpfiger Alter gemeint ist, wird aus dieser Kopie klar. Das wäre also das Selbstporträt des Phidias, und in dem rechts von ihm kämpfenden Krieger dürfen wir demnach wol Perikles sehn. Leider ist die Grösse und Ausführung des Reliefs zu gering, um uns ein wirklich anschauliches Bild der Züge zu gewähren.

Uebrigens sieht man an diesen Gestalten recht deutlich, dass die Komposition des Schildes unvollständig ist, denn sowol Phidias als Perikles haben keinen Gegner, sie fechten gegen die leere Luft. Man erkennt, dass es hier dem Kopisten mehr darauf ankam, die bekannten und als Kuriosität viel besprochenen Gestalten auf seinem Schilde unterzubringen als eine sinnvolle Gruppe zu liefern.

Abgeb. Conze, Die Athenastatue des Phidias. Arch. Ztg. 1865 Taf. 196 S. 33. O. Jahn, Aus der Altertumswissenschaft Taf. 2, 1. Overbeck, Plastik [3] I S. 255. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 313. Vgl. die Bemerkung von Löschcke in den A. Schäfer gewidmeten Historischen Untersuchungen S. 31, 1.

472. Torso einer Athenastatue aus Pentelischem Marmor, 1859 auf der Akropolis unweit der Propyläen gefunden, und noch daselbst befindlich. Die Statue, von welcher dieser Rest stammt, schloss sich sehr eng an die Parthenos des Phidias an: die Anordnung des Gewandes und der Aegis, die Stellung und Haltung, alles entspricht dem Vorbild, so dass man die Figur wol eine Kopie nach jenem nennen kann. Aber es ist keine ängstlich genaue Kopie, die ohne Selbständigkeit nur das Original sklavisch nachahmt, sondern die Arbeit eines wirklichen und gewandten Künstlers, der das grosse Kunstwerk in seiner eignen Art frisch und lebendig wiederzugeben wusste. Sicherlich stand er auch zeitlich dem Phidias nicht fern.

Abgeb. Michaelis, Der Parthenon Taf. 15, 2 S. 278, 2. Schreiber, Die

Athena Parthenos (Abhandlungen der K. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften XIX, 5) Taf. 4, J S. 573. — Sybel 5233.

473—475. (83—85.) Kleine Pallastorsen aus Marmor, sämmtlich in Athen befindlich; der zweite ist im Jahre 1835 auf der Akropolis gefunden, auch die beiden andern sind in Athen zum Vorschein gekommen.

Diese drei Torsen sind einander so ähnlich, dass wir sie zusammen aufführen dürfen; sie schliessen sich alle im Wesentlichen an die Parthenos des Phidias als an ihr Vorbild an, nur dass sie von weicherem Stil sind und in der Haltung der Arme abweichen. Am nächsten kommt in dieser Beziehung die erste (473), die in der Rechten eine Nike oder Schale gehalten, mit der Linken den Schild berührt haben könnte, während die zweite (474) in der erhobenen Rechten die Lanze hielt, die auch wol für die dritte (475) in der Linken vorauszusetzen ist. Merklich anders aber ist die Aegis gestaltet, die an der ersten und dritten fast wie ein Halsband umgelegt ist, während sie an der zweiten ebenfalls als ein schmales Band quer über die Brust läuft. Hier sind die Schlangen in Marmor dargestellt, dort waren sie von Bronce angesetzt. Die zweite trägt ausserdem ein feines Halsband, im Einklang mit der Darstellung der Parthenos, hier aber wol in Folge des auch an der Form der Aegis bemerkbaren Bestrebens, den ernsten Typus des Phidias leichter und spielender zu behandeln; denn die Aegis dieser Figuren ist zu einem praktischen Zweck, einem panzerartigen Schutz, wie Phidias im Einklang mit der früheren Kunst sie darstellte, nicht mehr geeignet. Am schönsten von den dreien ist der dritte Torso, von welchem am wenigsten erhalten ist.

Der erste Torso ist abgebildet Le Bas Taf. 25, 2. Michaelis, Der Parthenon Taf. 15, 4 S. 278, 4. Vgl. Schöll, Arch. Mitteilungen aus Griechenland S. 52, 24. Kekulé 336. Sybel 588. Schreiber, Die Athena Parthenos (Abhandlungen der K. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften XIX, 5) S. 577.

Der zweite Torso (474) ist abgebildet bei Schöll, Taf. 1, 2 S. 51, 21. Le Bas Taf. 23; vgl. Sybel 6796. Ross, Arch. Aufsätze I S. 85.

Der dritte (475) ist abgebildet bei Schöll Taf. 1, 3 S. 52, 23. Sybel 6867.

476. (82.) Pallas, Marmorstatue, früher in der Villa Medici in Rom, seit mehreren Jahrzehnten in Paris in der *École des beaux arts.* Von den metallnen Schlangen, welche die Aegis umsäumten, sind nur noch die Löcher zurückgeblieben.

Eine ganz übereinstimmende Wiederholung dieser Figur, vermittelst deren dieselbe ergänzt werden könnte, scheint

nicht zu existiren; der linke Unterarm ging, wie man aus dem Faltenwurf abnehmen kann, in die Höhe und hielt vermutlich die Lanze. Jedenfalls war die Göttin in durchaus ruhiger Stellung; sie eignet sich ihrem ganzen ernsten Charakter nach vortrefflich für eine Tempelstatue.

Unter allen erhaltenen Statuen der Athena — abgesehn natürlich von Kopien und direkten Nachahmungen — steht diese der Parthenos des Phidias, die wir eben betrachtet haben, am nächsten. Nur ist freilich die grosse Einfachheit in der Anordnung des Gewandes schon durch einen grösseren Reichtum von Motiven ersetzt, und andrerseits dürfen wir voraussetzen, dass die vielen einzelnen Zierraten, die für ein kolossales Bild aus Gold und Elfenbein passend waren, bei dieser Marmorstatue gefehlt haben. Denn auf eine Ausführung in Marmor scheint das Ganze berechnet. Das Gewand, das in ernsten und feierlichen Falten herabfliesst, bricht sich über dem vortretenden Fuss in reichere Falten, das rechte Bein tritt aus dem Obergewand heraus und bringt das ganz verschiedene Untergewand zum Vorschein, endlich ist über die linke Schulter ein Mantel geworfen, Alles nur zu dem Zweck, die grosse Einfachheit des Vorbildes reicher zu beleben. Indessen bleibt doch der Eindruck des Würdevollen und Erhabenen vorwiegend.

Auch die Ausführung ist vortrefflich, die Falten über dem Gürtel fallen besonders leicht und schön. Man möchte an eine Arbeit aus der Zeit des Phidias denken. Trotzdem muss die Figur, wenn sie wirklich, wie versichert wird, aus carrarischem Marmor gearbeitet ist, der römischen Zeit zugeschrieben, und als eine sehr gute Kopie nach einem vortrefflichen Vorbilde angesehn werden.

Abgeb. Lucy M. Mitchell, *Selections from ancient sculpture* Taf. 2, 2. *Monumenti* III Taf. 13. Clarac III Taf. 474 A, 860 C. Vgl. *Annali* 1841 S. 87 (E. Braun). Einige geringere Kopien desselben Werkes haben sich in Athen gefunden, vgl. *Bullettino* 1861 S. 36 (Conze). Mitteilungen V Taf. 5 S. 102 (Sybel); nur eine, ein spätes Relief, ist besser erhalten und gibt der Göttin an den linken Arm den Schild. Eine gleiche Anordnung scheint aber für die Statue nicht möglich zu sein und schon aus diesem Grunde ist die Rückführung der Statue auf die Promachos des Phidias die Lange Arch. Ztg. 1881 S. 197 versucht hat, unmöglich.

477. Athena, Marmorstatue, vermutlich aus Rom stammend, in Kassel. Der Kopf ist antik aber nicht zugehörig, die Arme und einige Kleinigkeiten sind ergänzt.

Die Stellung der Göttin ist sehr einfach und streng, nur das linke Bein ist im Knie gebogen und etwas zurückgesetzt.

Die Linke war erhoben und fasste gewiss den Speer, die Rechte war gesenkt, doch lässt sich nicht sagen, ob sie einen Schild gehalten oder ein Attribut. Der Kopf war — wenn hierin auf die eine Dresdener Wiederholung* Verlass ist — nach der rechten Seite der Göttin gewendet und gesenkt, und dazu stimmt sehr gut, dass die günstigste Ansicht der Statue sich von einem tiefen Punkt ihrer rechten Seite aus darbietet. Die Kleidung ist die bei Phidias übliche, der einfache dorische Chiton und die Aegis, und zwar ist die sonst so einfache Anordnung hier etwas belebt, indem die Aegis schräg über die rechte Schulter gezogen und mit gegürtet ist. Sonst herrschen durchaus senkrechte Linien, und der Künstler hat es verschmäht durch bewegtere Stellung oder Hinzunahme eines Mantels, wie ein solcher bei der Pallas von Velletri vorkommt, Abwechselung zu schaffen.

Trotzdem wirkt die Gewandung keineswegs tot: das verdankt sie einer grossen Zahl in scheinbarer Zufälligkeit äusserst fein angebrachter kleiner Spielfalten, welche die grösseren Falten beleben. Schon auf grössere Entfernung wirken die Hauptformen klar und einfach, während sich der genaueren Betrachtung stets neue Feinheiten offenbaren. Von ganz besonderer Vortrefflichkeit ist die Arbeit an der Aegis, deren Natur als eines mit Metallschuppen besetzten Leders ungemein gut dargestellt ist.

Man möchte die Gestalt ihrer grossen Einfachheit in der ganzen Anlage wegen nicht sehr lange nach Phidias entstanden denken.

Abgeb. Bouillon, *Musée des antiques* I Taf. 24. E. Q. Visconti, *Opere varie* IV Taf. 5 S. 18. Clarac III Taf. 462F, 867A. Mitteilungen I S. 287 (Michaelis). Vgl. Völkel in Welcker's Zeitschrift S. 156. Mitteilungen V S. 331 (Bohn). Schreiber, Die Athena Parthenos (Abhandlungen der K. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften XIX, 5) S. 583, wo die Meinung, als gehöre der Kopf zur Statue, irre geleitet hat. Die angeführte Dresdener Statue ist von H. Hettner, Die Bildwerke der Antikensammlung zu Dresden[4] S. 72, 69 beschrieben; vgl. die folgende Nummer.

478. (88.) Athena, Marmorstatue, mit der Chigi'schen Sammlung nach Dresden gekommen. Der Kopf, an welchem die Nase, die rechte Wange und die rechte Seite des Hinter-

---

* Sandrart, *Admiranda* Taf. *ee* bildet eine entsprechende Statue aus der Sammlung Cesi ab, mit Kopf aber ohne Arme. Vielleicht ist diese mit der Dresdener identisch; dann würde die Zugehörigkeit, und also auch die Neigung des Kopfes sicher gestellt sein.

kopfes sowie das vordere Stück der Sphinx neu sind, ist antik aber nicht zugehörig. Ergänzt sind der Hals, die rechte Brust mit dem Arm und der linke Arm.

Dass wir in dieser Statue eine Wiederholung der eben besprochenen besitzen ist ebenso offenbar, als dass es eine sehr viel geringere Arbeit ist. Sie wirkt schwerfällig und massig. Nur die allergrössten Falten sind angegeben, und diese nicht immer richtig, wie z. B. die Falte auf dem linken Schenkel nicht nur unschön sondern auch unwahr ist. Besonders äusserlich ist die Aegis behandelt; sie erscheint wie ein gewöhnliches Gewand in dessen Schuppenmuster die harten Falten rücksichtslos einschneiden. Die Figur ist der Karyatide des Kriton und Nikolaos in Villa Albani sowol in der ganzen Anordnung als in den einzelnen Falten der Gewandung überraschend ähnlich.

Abgeb. Le Plat, *Receuil des marbres antiques qui se trouvent à Dresden* Taf. 75. Clarac III Taf. 464, 866; der Kopf bei Becker, Augusteum Taf. 15. Vgl. Schorn in Böttiger's Amalthea II S. 206. H. Hettner, Die Bildwerke der Antikensammlung zu Dresden [4] S. 73, 72 und die vorige Nummer.

479. (502.) Sogenannter Phokion, Marmorstatue, 1737 in Rom bei dem Bau von Palast Gentili am Quirinal gefunden und im Vatikan befindlich. Neu sind an der rechten Hand Daumen und Zeigefinger, die linke Hand ganz, und die Schienbeine ohne das Knie. Diese Restauration ist von Pacetti besorgt. Ausserdem ist aber der Kopf zwar antik, aber nicht zugehörig.

Solange dieser Kopf für einen ursprünglichen Teil der Statue galt, musste man diese für ein Porträt halten, denn der Kopf hat ganz individuelle Züge. Er gehört zu der Reihe von Bildnissen attischer Staatsmänner, von denen der Perikles (481) das beste Beispiel ist. So hat man den Dargestellten unter den griechischen Feldherrn gesucht: die grosse Einfachheit der Statue wurde die Veranlassung für die Benennung Phokion, die sich wunderbarer Weise gehalten hat, trotzdem sie von ihrem eigenen Urheber zurückgezogen ist, weil der milde Ausdruck des Kopfes nicht mit den alten Nachrichten über das Aussehn des Phokion übereinstimme. Da der Kopf, wie bemerkt, gar nicht zugehört, ist dieser und die ähnlichen Deutungen von vorne herein abzuweisen. Aber wäre auch dieser Gegengrund nicht vorhanden, so könnten doch diese und andre Benennungen immer nur mit so allgemeinen Gründen gestützt werden, dass sie sehr wenig sicher er-

scheinen würden. Porträtstatuen ohne besonders signifikante Merkmale einen Namen zu geben, ist absolut unmöglich.

Die richtige Deutung der Statue ermöglicht uns ein von Dioskurides geschnittener Stein, welcher ganz dieselbe Gestalt als Hermes zeigt. Auf dem gradeaus blickenden, unbärtigen Kopfe müssen wir uns also den breiten Hut, den Petasos, denken, in der Linken den Heroldstab. Eine ganz ähnliche Darstellung des Hermes finden wir in einem kleinen Hauskapellchen von Terrakotta, das in Tanagra gefunden wurde, und sich jetzt im hiesigen Antiquarium befindet. Es scheint also, dass wir hier eine bekannte und beliebte Darstellung des Hermes vor uns haben, und zwar gehört diese Darstellung der älteren Zeit an. Die Chlamys, die eigentliche Tracht der Reiter und besonders der attischen Jünglinge, ist für den behenden Götterboten allerdings durchaus passend, und wir finden sie bei ihm auch ganz gewöhnlich in der älteren Kunst; später aber trägt er dies Mäntelchen meist nur noch lose um den Arm geschlagen, damit den Künstlern die Möglichkeit geboten würde seinen schönen Körper, in dem sich das Ideal des kräftigen, durch palästrische Uebungen ausgebildeten Jünglings verkörpert, in voller Pracht darzustellen. So erscheint die Kleidung bei unserer Statue noch als ein Rest altertümlicher Gewöhnung, die sich auch sonst spüren lässt. Der Künstler hat durch die ruhige Stellung, durch den unthätig herabhängenden Arm, durch die Sparsamkeit der Falten des Mantels, die er sich dadurch ermöglichte, dass er einen dickeren Stoff als gewöhnlich annahm, durch alles dieses seiner Gestalt eine grosse und vornehme Ruhe verliehen. Was an Bewegung in der Figur vorhanden, ist nur das zur Vermeidung von Steifheit und Einförmigkeit absolut Notwendige. Aber die Statue ist ein eben durch ihre Einfachheit wirkungsvolles und grossartiges Werk. Gerne wird man sich vorstellen, dass es als Tempelbild dem Kultus gedient habe.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* II Taf. 43, vgl. *Opere varie* II S. 183. IV S. 152. 313. Pistolesi, *Il Vaticanò descritto* VI Taf. 10, 1. Piroli, *Musée Napoléon* II Taf. 65. Bouillon, *Musée des antiques* II Taf. 24. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 242. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 458. *Bullettino* 1853 S. 180. Ueber die im Text genannte Gemme, deren Darstellung wenigstens selbst der so skeptische Stephani als echt anerkennen muss, vgl. Köhler, Gesammelte Schriften III S. 115. 297, 45. Stephani, Ueber einige angebliche Steinschneider S. 13.

480. Bärtiger Mann, Statue von Parischem Marmor, aus Villa Albani in die Glyptothek zu München gelangt. Er-

gänzt sind die Nase, die Unterarme, die Schwertscheide, Knie und Knöchel des rechten und das Knie des linken Beines.

Eine Deutung dieses Standbildes ist bis jetzt nicht gelungen; die ruhige Haltung und die Binde im Haar lassen zunächst an eine Ehrenstatue denken, und der bärtige Kopf scheint der Auffassung als Porträt nicht ungünstig zu sein. Er zeigt allerdings keine sehr ausgebildete Individualität, aber in der älteren Zeit wird dieselbe überhaupt nicht so hervorgehoben; und dem vierten, vielleicht noch dem fünften Jahrhundert, gehört das Original dieser Statue an.

Abgeb. Clarac V Taf. 834, 2098. Vgl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek[4] S. 208, 160.

481. (103.) Perikles, Marmorkopf, im Jahre 1781 in der sogenannten Villa des Cassius bei Tivoli gefunden. Er kam in den Besitz von Gavin Hamilton, dann in die Townley'sche Sammlung und mit dieser ins Brittische Museum. Ergänzt sind der grössere Teil der Nase und einige kleine Stücke vorn am Helm.

Nach Plutarch's Bericht war Perikles im Uebrigen von untadeliger Gestalt, nur hatte er einen etwas zu langen Kopf. Deswegen trügen fast alle Bildsäulen desselben einen Helm, wodurch, wie es scheine, die Künstler diese Hässlichkeit hätten verdecken wollen. Nach einer neueren Meinung bezeichnet dagegen der Helm den Perikles als Oberfeldherrn von Athen; denn die Würde des Strategen, welche er eine Reihe von Jahren nach einander bekleidete, war die eigentliche Basis jener Macht, mit welcher er das ganze Staatswesen beherrschte'. Die Bemerkung über den etwas langen Kopf ist nach dieser durch Inschrift beglaubigten Büste nicht unbegründet, aber die Gewohnheit Staatsmänner im Helm darzustellen, um so ihre von militärischer Würde untrennbare Stellung zu bezeichnen, ist so allgemein, dass wir bei Perikles nicht nach einem besonderen Anlass zu suchen brauchen.

Der Charakter des Kopfes lässt weniger auf einen energischen Willen und Thatkraft schliessen, als auf zartere, idealere Neigungen. Sehr ausdrucksvoll ist die leise Neigung zur Seite, die gerade sehr zu dem angegebenen Charakter beiträgt.

Die Nachwirkungen des altertümlichen Stils sind noch deutlich sichtbar in den Augen, dem kurz gelockten Haupthaar und dem flach anliegenden Bart, auch stehen die Ohren noch zu hoch. Aus diesem Grunde kann die Büste oder

wenigstens ihr Original nur dem fünften Jahrhundert angehören und zwar, da sie den Perikles bereits in reiferem Mannesalter darstellt, nur der Mitte oder zweiten Hälfte desselben. Nun aber wissen wir, dass ein Künstler dieser Zeit, Kresilas, eine Statue des Perikles bildete, und es erscheint gerechtfertigt, wenn wir das Original der Büste auf dieses Werk zurückführen. Die Auffassung der Natur entspricht ganz der Zeit des Phidias; nicht das Einzelne und Zufällige ist dargestellt, sondern das Allgemeine. Die älteren Bildnisse sind im Unterschied von der folgenden Zeit ganz von dieser Auffassung beherrscht. Das Individuelle des Gesichts wird früher weniger hervorgehoben, als später, wie z. B. die Wangen dieses Kopfes, wo sich in der Natur Furchen und Falten zeigen und individuellen Ausdruck bewirken, ganz glatt sind.

Abgeb. *Antiquities of Athens* II, 5 Taf. 17, 5. *Ancient marbles* II Taf. 32. Ellis, *Townley gallery* II S. 3. Arch. Ztg. 1868 Taf. 2, 1 S. 1 (Conze). Der vatikanische Perikles (E. Q. Visconti, *Iconographie grecque* Taf. 15) geht auf dasselbe Original zurück, ist aber weniger treu im Stil. Vgl. Arch. Ztg. 1860 S. 40 (E. Curtius).

482. Bildniss eines attischen Staatsmannes, Marmor, im Vatikan. Die Nase ist ergänzt.

Man hat in diesem Kopfe ein Bild des Themistokles erkennen wollen, doch ist dies mehr wie unsicher. Vor allem ist der Stil jünger als wir ihn für dessen Zeit voraussetzen müssen, ja selbst jünger als Phidias, wie ein Vergleich mit dem Porträt des Perikles (481) lehrt. Aber ein Feldherr, und zwar ein attischer Feldherr etwa des vierten Jahrhunderts scheint dargestellt zu sein.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Iconographie grecque* Taf. 14, 3. 4. I S. 137. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* V Taf. 94, 1. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 218, 30.

483. Bildniss eines attischen Staatsmannes, von griechischem Marmor, aus Villa Albani in die Münchener Glyptothek gekommen. Neu ist die ganze obere Hälfte des Kopfes von der Mitte der Nase an und kleinere Teile.

Die erhaltenen Teile haben Aehnlichkeit mit dem vorigen Kopf, man hat deshalb auch diesen als Themistokles bezeichnet.

Abgeb. Piroli, *Musée Napoléon* IV Taf. 72. Bouillon, *Musée des antiques* III, *Bustes* Taf. 5, 2. Vgl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek [4] S. 208, 159.

484. (525.) Athenischer Staatsmann, Marmorkopf im Besitz des Marquis von Pastoret in Paris.

Wen dieser schöne und echt griechische Kopf vorstellt, wissen wir nicht. Man hat ihn dem Perikles zugeschrieben, dessen Büsten aber keine Aehnlichkeit mit ihm haben. Dem Stile nach scheint er allerdings nicht lange nach Perikles entstanden, und auch die Deutung als Bildniss eines Staatsmannes wird das Richtige treffen.

Abgeb. Arch. Ztg. 1868 Taf. 1 S. 1 (Conze).

485. (516.) Herodot und Thukydides, Doppelherme von Marmor, aus der Sammlung des Fulvius Ursinus in den Besitz der Farnese und mit diesem in das Museum zu Neapel gekommen. Erst hier sind die Köpfe wieder vereinigt worden, die früher um der Aufstellung willen, die man ihnen geben wollte, auseinander gesägt waren.

Die Herme hat für uns besonderen Wert dadurch, dass sie uns das sicher beglaubigte Bildniss des Thukydides bietet, nach welchem die schöne, unter der folgenden Nummer besprochene Büste des Historikers erkannt werden konnte. Der Ausdruck des Gesichts ist bei diesem Exemplar sehr mürrisch, bei dem andern etwas freundlicher und bedeutender. Einen starken Gegensatz bildet der Kopf des Herodot, der übrigens in einer Wiederholung des hiesigen Museums noch weit anmuthiger und freundlicher aussieht.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Iconographie grecque* Taf. 27, 1—3 I S. 228. Clarac VI Taf. 1025, 2917 A. Vgl. Michaelis, Die Bildnisse des Thukydides S. 1 und die folgende Nummer.

486. Thukydides, Marmorbüste in Holkham. Die Büste ist ganz unversehrt erhalten, nur der Fuss derselben ist neu. Die Uebereinstimmung mit dem eben besprochenen, inschriftlich bezeichneten Kopf, sichert die Benennung; beide Werke scheinen auf dasselbe Original zurückzugehn, welches gewiss der Zeit des Thukydides selbst angehörte. Die Holkhamer Büste ist die bessere Kopie; schon die geringe Wendung des Kopfes belebt das Bildniss ganz ungemein, während die, allerdings hier unvermeidliche, starre Haltung der Neapeler Herme, der Wirkung grossen Eintrag thut. Die Arbeit des Kopfes ist nicht fein, in manchem sogar etwas hart und nachlässig, aber flott und geschickt. Es ist kein eigentlich schöner Kopf, die Nase ist etwas plump: aber wir spüren in diesen Zügen den grossen Denker. Ernst ist der Ausdruck der Züge, ja fast Trauer kann man in ihnen lesen, aber daneben sehn

wir eine grosse, unerschütterliche Festigkeit klar ausgeprägt Man darf wol behaupten, dass diese Büste im Stande sei, unser Verständniss der Persönlichkeit des Thukydides zu fördern.

Abgeb. und erklärt von Michaelis, Die Bildnisse des Thukydides, Vgl. Rheinisches Museum N. F. XXXIII S. 620 (Welzhofer). XXXIV S. 149 (Michaelis). Michaelis, *Ancient marbles* S. 310, 26.

487. (506.) Angebliche Büste des Aeschylus, im capitolinischen Museum befindlich.

Ausgehend von dem Charakter des Kopfes und von der Glatze hat man in ihm ein Porträt des Aeschylus zu finden geglaubt, den man sich kahlköpfig denkt nach der bekannten auch auf einer Gemme dargestellten Fabel von dem Adler, der den kahlen Kopf des Dichters für einen Felsen gehalten, eine Schildkröte darauf geschleudert und dadurch seinen Tod herbeigeführt haben soll. Es ist indessen klar, dass diese Gründe nicht ausreichen zur Benennung der Büste; man kann nur mit Bestimmtheit sagen, dass sie einen Griechen älterer Zeit, nicht einen Römer vorstelle. Uebrigens erhält man von dem Kopf durchaus den Eindruck einer grossartigen und bedeutenden Persönlichkeit.

Abgeb. *Monumenti* V Taf. 4. Vgl. *Bullettino* 1843 S. 73 (Melchiorri). *Annali* 1849 S. 94 (E. Braun). Welcker A. D. II S. 337. V S. 96.

488. Aehnlicher Porträtkopf, dessen Aufbewahrungsort wir nicht anzugeben wissen.

In der ganzen Anlage stimmt dieser Kopf so sehr mit dem eben besprochenen überein, dass wir sein Original in dieselbe Zeit setzen möchten; er selbst ist nur eine spätere Kopie, wie sich aus der plastischen Angabe der Augensterne und der Behandlung der Augenbraue ergibt; denn in der älteren Zeit wird diese plastisch gar nicht oder nur schematisch durch eine einfache Erhebung angegeben, während sie hier als rauhe Masse behandelt ist.

489. (521.) Angeblicher Hippokrates, Marmorbüste im Museum zu Madrid. Ergänzt sind die Nase, das linke Ohr und die Brust mit der Inschrift.

Die Büste hat mit der einzigen sicheren Darstellung des Hippokrates auf einer Münze von Kos zwar eine schwache Aehnlichkeit, doch reicht diese durchaus nicht hin, diesen Kopf für ein Bildniss des berühmten Arztes zu halten. Der älteren Zeit scheint der etwas ausdruckslose Kopf allerdings anzugehören.

Vgl. Hübner, Die antiken Bildwerke in Madrid S. 105, 164 und die Bemerkungen unten zu dem angeblichen Hippokrates in London.

490. Knabenkopf aus Parischem Marmor, auf der Akropolis zu Athen gefunden. Das Haar ist nur als einheitliche, rauhe Masse angelegt, und war natürlich bemalt; es haben sich auch Spuren von roter Farbe am Haar gefunden. Ferner ist die Iris des Auges rot mit einem schwarzen Strich eingefasst, die Pupille schwarz.

Der Kopf zeigt uns keine sehr individuelle Kunst, er ist auch grade nicht fein, aber mit frischer Empfindung gearbeitet, und bietet uns den Typus eines attischen Kopfes aus der Zeit des Phidias frei von dem Einfluss einer besonderen Schule. Dieser Typus ist eben Allgemeinbesitz und liegt auch den individuelleren Schöpfungen der grossen Künstler zu Grunde. Es ist ein anmutiger Kopf von sehr zartem Umriss sowol in der Vorderansicht als im Profil, und auch die Wölbung des Schädels ist von einer sehr regelmässigen und feinen Form. Im Munde finden wir eine grosse Weichheit, er scheint etwas schlaff und zeigt sogar einen Zug von Wehmut. Liebenswürdig ist dagegen der echt kindliche, offene und unschuldige Ausdruck des Gesichtes.

Abgeb. Mitteilungen V Taf. 1 S. 20 (Furtwängler), wo der Kopf zu dem gleich zu besprechenden Torso 491 gerechnet ist. Aber er kann nicht dazu gehören, da hinten der Hals sich schon zum Uebergang in den Rumpf erbreitert, dieser selbe Uebergang aber auch an dem Torso erhalten ist. Auch scheint der Kopf zu gross. Vgl. Arch. Ztg. 1882 S. 70 (Treu). Sybel 5103, *b*.

491. Knabentorso aus Parischem Marmor, 1866 im Südosten des Parthenon gefunden. Der Knabe stand ganz einfach da, beide Hände hingen herab, wie man aus den erhaltenen Ansatzspuren an den Schenkeln schliessen darf. Der Körper ist sehr gut durchgearbeitet; dem Stile nach gehört er in die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts.

Eine Deutung der Figur ist nicht wol möglich. Es war im Altertume ganz gewöhnlich, die Bilder lebender Personen den Göttern zu weihen; besonders oft stellten Eltern ihre Kinder bei einem Heiligtum auf, und der Rest einer solchen Statue mag dieser Torso sein.

Abgeb. Mitteilungen V Taf. 1 S. 20 (Furtwängler), wo der nicht zugehörige unter der vorigen Nummer besprochene Kopf aufgesetzt ist. *Bullettino* 1867 S. 76. Sybel 5103, *a*.

492. Knabentorso aus Parischem Marmor, 1864 auf der Akropolis von Athen gefunden. Dieser Torso ist in den

Formen noch etwas altertümlicher, aber auch leerer als der eben besprochene; auch in dem Umstand, dass dieser noch nach älterer Gewohnheit das linke Bein vorsetzt (vgl. oben S. 11), jener schon das rechte, kann man eine Spur der verschiedenen Entstehungszeit finden.

Vgl. Mitteilungen V S. 25 (Furtwängler). *Bullettino* 1864 S. 85. Sybel 5101.

493. Fuss von Parischem Marmor, Rest einer Statue, auf der Athenischen Akropolis gefunden. Der Fuss ist unten platt gearbeitet, und war auffälliger Weise durch einen mitten hindurch getriebenen Broncenagel auf der Basis befestigt. Die Arbeit ist noch ziemlich altertümlich, wie es scheint noch älter als die des Torso 492.

Vgl. Mitteilungen V S. 25 (Furtwängler). Sybel 5103, *c*.

494. Jünglingskopf von Pentelischem Marmor aus der Thyreatis. Der Hinterkopf ist angestückt und mit Broncestiften befestigt.

Das Haar ist nur angelegt, genauere Ausführung war wol der Farbe überlassen. Der Typus des Kopfes ist attisch; entstanden ist er gegen Ende des fünften Jahrhunderts.

Vgl. Mitteilungen III S. 297, 1. V S. 25 (Furtwängler). Die Erwähnung einer angesetzten Hand an der letzteren Stelle verstehe ich nicht.

495. (456.) Weiblicher Torso aus Marmor, von Bröndsted auf der Insel Keos gefunden; wo er sich augenblicklich befindet, wissen wir nicht.

Die Gewandung ist edel und stilvoll behandelt wie in wenig andern Resten der alten Skulptur. Das Werk scheint aus attischer Schule hervorgegangen zu sein. Der Kopf war aus einem besonderen Stück gearbeitet und eingesetzt.

Abgeb. Bröndstedt, *Voyages dans la Grèce* I Taf. 9 S. 21.

496. 497. Nike des Paionios von Mende. Der grösste Teil dieser Marmorstatue wurde in Olympia am 21. Dezember 1875, ganz im Anfange der Ausgrabungen, als erster bedeutender Fund entdeckt, nachdem Teile der Basis schon Tags vorher an derselben Stelle zum Vorschein gekommen waren. Später fanden sich noch viele kleinere Reste, so dass die Rekonstruktion, welche wir dem Bildhauer Richard Grüttner verdanken, in allem Wesentlichen durchaus sicher und unzweifelhaft ist. Wir befinden uns überhaupt diesem Werke gegenüber in einer selten glücklichen Lage. Es ist eines der wenigen Originale von bedeutenden Bildhauern, die aus dem Altertum auf uns gekommen sind, wir kennen den

Künstler durch die am Postament befindliche Inschrift wie aus der Nachricht des Pausanias, wir vermögen die Statue sicher zu ergänzen und wissen genau wo und wie sie ehemals aufgestellt war; selbst die Entstehungszeit ist ziemlich genau bekannt. Um von dieser zunächst zu reden, so ist die Nike ein Weihgeschenk, das die Messenier und Naupaktier, d. h. die seit 456 v. Ch. in Naupaktos angesiedelten Messenier zusammen mit den ursprünglichen Einwohnern der Stadt, als Zehnten von der Kriegsbeute dem Zeus dargehracht haben; das kann nur die Beute sein, welche sie im Beginn des peloponnesischen Krieges gemacht haben; und darnach wird die Statue um 420 errichtet sein. Die unbestimmte Fassung der Inschrift verbietet, nur an ein einzelnes Ereigniss zu denken.

Die Siegesgöttin zum Dank für siegreiche Schlachten zu weihen ist gewiss ein sehr einfacher und passender Gedanke, und wir hören deshalb nicht selten von ähnlichen Weihgeschenken. Hier ist Nike dargestellt, wie sie vom Olymp herab zur Erde schwebt um nach dem Ratschlusse des Zeus den Messeniern den Sieg zu bringen; es ist weder der Augenblick gedacht, wo sie den Olymp verlässt, noch der wo sie auf der Erde anlangt, wie man gemeint hat, sondern sie ist in ihrem Fluge dargestellt. Der Marmorblock unter ihren Füssen ist nur eine materielle Stütze, aber er hat keine Bedeutung, und wurde deshalb noch teilweise durch den Adler verdeckt, der nur zum Teil plastisch, im Uebrigen ehemals in Farbe ausgeführt war, und der deutlich zeigt, dass wir uns hier eben Luft zu denken haben, ganz wie bei den Statuen vom Nereidenmonument das Element des Wassers durch die entsprechenden Tiere angedeutet ist. Von unten wird man obendrein die Marmorstütze kaum bemerkt haben, zumal wenn sie passend gefärbt war. Die Figur erhob sich auf einem schlanken Postament von mehr als sechs Meter Höhe und erschien schon dadurch fast wie schwebend, zumal auch die Form desselben so gewählt ist, das es möglichst wenig an einen schweren Körper mahnt. Es ist nämlich von dreieckigem Grundriss; daraus folgt, dass man fast nie mehr wie eine Seite desselben sieht, es wirkt dadurch fast gar nicht als Körper, wie ein viereckiges Postament thun würde, das sich nur in wenigen Ansichten nicht als massiver Körper darstellt.

Schwebende Gestalten zu bilden scheint eine Aufgabe, die über das Gebiet der Plastik hinaus geht; der schwere Stoff, aus dem sie ihre Figuren bildet, scheint solche Anforderungen nicht erfüllen zu können. Wenigstens sind grosse technische

Schwierigkeiten dabei zu überwinden, und es schadet dem Eindruck der schwebenden Gestalten nicht selten, dass wir jene Hindernisse noch bei der Betrachtung spüren. Bei dieser Figur allerdings denken wir nicht an die Schwierigkeiten, so glänzend sind sie überwunden. Wie glücklich die hohe Aufstellung wirkte, ist schon bemerkt. Die Hauptvorzüge liegen aber in der Komposition selbst. Die stürmische Bewegung durch die Luft hin hat das leichte Gewand vorne dicht an den Körper gepresst, das linke Bein tritt ganz nackt aus demselben heraus, und verstärkt den Eindruck des Strebens nach vorwärts, und in der Wirkung des Luftzuges auf das hinten frei flatternde Gewand wird uns die rauschende Schnelligkeit unmittelbar anschaulich. Mit der erhobenen Linken fasste Nike den einen Zipfel ihres Mantels, der frei ihrer Bewegung folgte, und sich als Hintergrund der Gestalt rückwärts in prachtvollem Bogen wölbte, während die gesenkte Rechte einen Siegespreis, vermutlich eine Tänie, hielt. Sehr ungewöhnlich, und wol vom Künstler eigens erfunden ist die Tracht der Göttin, die aus einem an beiden Seiten offenen, nur durch den Gürtel und die Spange auf der Schulter gehaltenen Gewande besteht. Die vordere wie hintere Hälfte desselben wird von einem länglichen Stück Zeug gebildet, dessen oberer Teil nach aussen umgeschlagen ist und etwa bis in die Mitte des Körpers herabhängt. Nur auf der rechten Schulter sind die beiden Gewandteile durch eine Spange vereinigt; auf der Linken ist diese gelöst, und der dadurch frei werdende obere Zipfel des hinteren Gewandstückes unter dem linken Arme her nach vorne bis in die Gegend der rechten Achsel gezogen. Während nun das vordere Gewandstück durch den Wind gegen das rechte Bein getrieben wird, zieht sich der untere Teil des von hinten nach vorne genommenen Gewandes oben über den linken Schenkel her und flattert nach hinten, so dass das linke Bein ganz frei aus dem Gewand hervortritt. Noch mehr belebt wird diese Tracht durch den kürzeren, ebenfalls vom Gürtel gehaltenen Ueberschlag, der vorne durch den Widerstand der Luft emporgetrieben wird, während er hinten naturgemäss dem Fluge der Gestalt folgt. Diese so reiche und fein durchdachte Anordnung des Gewandes ist an dem beschädigten Originale schwer zu erkennen; erst die ergänzte Verkleinerung macht sie ganz klar, und zeigt uns das Verdienst des Werkes in hellem Lichte. Da ist keine Falte, welche uns nicht die Gewalt der schnellen Bewegung malte, und nichts scheint zu einem anderen Zwecke ersonnen, als eben diese mit aller

Lebendigkeit und Anschaulichkeit darzustellen. Und doch, wenn wir genauer zusehn, scheint bei Manchem ein anderer Grund vorzuliegen, ein technischer. Die fliegende Gestalt musste stark nach vorne geneigt sein; damit sie nun das Gleichgewicht behalte war eine Vermehrung der Masse im Rücken notwendig: diesem Zwecke dient der Mantel. Und dieser selbst bedurfte in seiner Mitte einer stützenden Verbindung mit dem Körper. Ungesucht scheint sich dafür der kurze nach hinten flatternde Ueberschlag darzubieten. Darin eben werden wir das Genie des Paionios bewundern müssen, dass er vor keiner technischen Schwierigkeit zurückschreckte, dass er sie auch nicht rein äusserlich überwand, sondern seinen Gedanken dienstbar machte; dass ihm zu kräftigerem, schönerem Ausdruck der Idee ward, was anfänglich wie ein Hinderniss scheinen mochte, dass er aus den Schwierigkeiten selbst die Kraft schöpfte, sie zu überwinden, und so ein Werk schuf, das in technischer Kühnheit seines Gleichen sucht, und doch so leicht, so mühelos geboren dasteht, als hätte es nur des Gedankens bedurft um den spröden Marmor zu jenen sich aufbauschenden Gewändern umzugestalten. Es sind in der Durchführung des Einzelnen allerdings Härten geblieben, aber wir vergessen sie gerne gegenüber dem begeisternden Eindruck den diese vom Himmel herabrauschende Nike auf uns macht.

Welcher Schule Paionios angehört habe, wissen wir nicht. Schon die Entstehungszeit der Nike macht es unmöglich, ihn unbeeinflusst zu denken von Phidias. Wäre ein solches Werk unabhängig von Phidias enstanden, so müssten wir wenigstens den Ruhm, den wir sonst diesem zollen, einem Anderen zu Teil werden lassen. Aber auch der Vergleich mit erhaltenen Werken führt darauf, Paionios von Phidias beeinflusst zu denken. Die Siegesgöttinnen von der Balustrade der Athena Nike und das erschreckt fliehende Mädchen aus dem Ostgiebel des Parthenon erscheinen wie ältere Vorstufen dieser Nike, und die Nereiden von Xanthos die ja ebenfalls von attischer Kunst abhängen, sind offenbar auf's allernächste verwandt, und erinnern selbst in Aeusserlichkeiten wie der Tracht und den unten angebrachten Tieren an das Werk des Paionios.

Von Abbildungen der Nike nennen wir Ausgrabungen zu Olympia I Taf. 9—12 S. 13. Funde von Olympia Taf. 16 S. 15. A. Bötticher, Olympia Taf. 9. Overbeck, Plastik³ I S. 414. Murray, *A history of greek sculpture* II Taf. 19, 2 S. 162. 214. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 402. Eine Abbildung der Rekonstruktion Grüttner's, welche die Vorwürfe, die man der Anordnung des Gewandes gemacht hat, durchaus widerlegt, findet sich in Lucy M. Mitchell's *Selections from ancient*

sculpture Taf. 14, 1. Vgl. Münchener Sitzungsberichte 1876 I S. 315. 1877 S. 21 (Brunn). Bädeker's Griechenland S. XCVIII (Kekulé). Arch. Ztg. 1882 S. 357. 361 (Furtwängler). Ueber die Inschrift vgl. Röhl, *Inscriptiones graecae antiquissimae* S. 82, 348. Dittenberger, *Sylloge inscriptionum graecarum* 30. Arch. Ztg. 1877 S. 59 (Schubring), die dort angeführte Litteratur und oben S. 136.

498. Schutzflehende, Marmorstatue im Palast Barberini in Rom. Ergänzt ist der linke Fuss, ein Stückchen am Nasenrücken, und der Zeigefinger der rechten Hand, die zwar auch neu angesetzt ist, aber für zugehörig gilt.

Nachdem früher verschiedene mythologische Deutungen vorgeschlagen waren, ist zuletzt die Figur für die Darstellung eines um Schutz flehenden, auf einen Altar geflüchteten Mädchens erklärt, für die sich ja aus dem Mythus viele, aber für das einzelne Werk kein sicherer Name, finden liessen. Diese Deutung stützt sich besonders auf den Gegenstand in der Rechten des Mädchens, welcher für den Rest eines Zweiges gilt; Zweige in den Händen zu tragen war ja im Altertum das geläufige Zeichen des Hülfe erbittenden. Ist diese Deutung richtig, so dürfen wir in dem Umstand, dass das Gewand sich von der linken Schulter gelöst hat, ein Zeichen von der Furcht und Aufregung des Mädchens erblicken, die es im Augenblicke eine solche Aeusserlichkeit ganz und gar vergessen lässt.

Die Haltung des Mädchens ist ganz frei und natürlich, besonders gut ist das Motiv durchgeführt, den Körper auf dem aufgestützten linken Arm ruhen zu lassen; dadurch wird die linke Schulter etwas in die Höhe gedrängt, und dadurch scheint sich auch hier die Spange des Gewandes gelöst zu haben, so dass es von der Schulter herabgeglitten ist, und noch weiter herabfallen würde, wenn der dicht an den Körper gepresste Oberarm es nicht festhielte. Es ist dies eine sehr durchdachte, feine Anordnung, und auch sonst lässt sich in der Anlage des Gewandes Aehnliches finden. Ueberall dient dasselbe dazu, die Bewegung deutlich hervorzuheben, ohne dass doch der Körper irgendwie aus dem Gewande hervorträte. Hierin liegt eine grosse Aehnlichkeit mit den Werken des Phidias und seiner Schule, aber auch ein Unterschied. Denn bei jenen legt sich häufig das Gewand ganz eng an einzelne Teile des Körpers an, so dass dieser auch in seiner Form noch durch das Gewand hindurch scheint — ganz besonders deutlich, weil übertrieben, sehn wir das an den Statuen vom Nereidenmonument —; hier aber zeigt das Gewand nur die Bewegung, nicht die Form des Körpers deutlich. Der

Kopf ist sehr streng, noch fast altertümlich; die Formen sind sehr bestimmt und klar, mitunter hart angegeben. Die Haare sind noch schematisch gearbeitet. Wir möchten das Werk demnach in das Ende des fünften Jahrhunderts setzen.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* II Taf. B, 10. Clarac V Taf. 835, 2095. Leipziger Berichte 1861 Taf. 5a S. 251 (Overbeck). *Monumenti* IX Taf. 34. Vgl. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 342, 85. Matz, Antike Bildwerke in Rom I S. 274, 968. *Annali* 1871 S. 202 und die folgende Nummer.

499. Apollo, Statue aus Pentelischem Marmor in der Blundell'schen Sammlung zu Ince. Neu ist nur die rechte Hand und ein kleines Stückchen an der Nasenspitze.

Die Bedeutung der Figur ist durch Bogen und Pfeil, die an dem Lorbeerstamme zur Rechten des Gottes dargestellt sind, gesichert. Die herabhängende Linke scheint einen Gegenstand gehalten zu haben, vielleicht den Bogen; auch die Rechte wird wol etwas getragen haben, wie man aus der besonderen Stütze, welche diese Hand mit dem Baumstamm verbindet, schliessen darf. Die Figur hängt noch sehr deutlich mit dem alten Stil zusammen, zunächst in der ganzen Stellung, die offenbar eine Umbildung des archaischen Schemas (vgl. 14) ist; dann aber auch in der Körperbildung. Die Brust und Schultern sind besonders breit, das Kreuz liegt sehr tief, ganz wie es der alte Stil liebt. Die Haartracht ist auch durchaus altertümlich. Wenn die Formen der Statue trotzdem einen so unbestimmten und flauen Eindruck machen, dass man versucht ist an absichtliche Altertümelei zu denken, so ist das sicher Schuld des Kopisten. Denn eine Kopie ist das Werk, das geht aus der Art der Arbeit hervor, und scheint sich auch in der angebrachten Stütze zu zeigen, besonders wenn unsere Vermutung richtig ist, dass die Linke den Bogen gehalten habe, da ja dann dessen zweite Darstellung eigentlich sinnlos ist. Ein Umstand vor allem verbietet aber, die Statue für ein archaistisches Werk zu halten, das ist der Typus des Kopfes, den wir sonst nicht finden ausser bei einem, äusserlich zuerst gar nicht verwandt erscheinenden Werke, der eben besprochenen Schutzflehenden. Wir sehen hier dieselbe Bildung der Haare, dieselbe Form des Mundes, der Ohren und der gesammten Anlage, wie auch eine ähnliche Schärfe der Formgebung. Im Uebrigen bieten beide Werke zu wenig Vergleichungspunkte dar, aber die Form der Arme und Hände z. B. erscheint durchaus verwandt. In dem scharfen, sorgfältigen Stil der Schutzflehenden müssen wir uns das Original

dieses Apollo gearbeitet denken. Es gehört, wie jene Statue, einer noch mit altertümlichen Gewohnheiten ringenden Schule an, die aber in einzelnen Werken, wie eben jenem Mädchen auf dem Altare, schon eine grosse Freiheit erreicht hatte, und die wir darum nicht zu hoch ins fünfte Jahrhundert hinaufrücken dürfen. Wenn die schwach eingeritzten Kreise, welche die Augensterne des Apollo angeben, nicht blosse Vorzeichnung für Bemalung sind, dürfte man daraus auf ein Bronceoriginal schliessen.

Abgeb. Arch. Ztg. 1874 Taf. 2 S. 22, 15 (Michaelis). Clarac III Taf. 488, 946 B. Vgl. Arch. Ztg. 1864 S. 222* (Conze). 1873 S. 32 (Matz). Michaelis, *Ancient marbles* S. 340, 15.

500. (89.) Hera, Marmorkopf, früher im Palast Farnese zu Rom, seit 1790 in Neapel. Ergänzt ist die Nasenspitze und Einiges an der Büste, die Büstenform ist aber ursprünglich.

In dem Charakter der Hera, wie ihn Homer schildert, ist besonders bemerkenswert eine gewisse unbändige Leidenschaft. Die Scenen, in denen Zeus seine den Trojanern günstigen Pläne der Götterversammlung mitteilt, zeigen es deutlich. Pallas, die Troja ja ebenso hasste, wie Hera, bleibt doch still und bemeistert ihren Zorn, Hera aber kann sich nicht fassen, sondern bricht mit ihrem Unwillen hervor. Wenn nun auch in der bildenden Kunst die Gestalt der Hera viel mehr geadelt erscheint, als bei Homer, so musste ihr doch die Eigenschaft des Unbeugsamen bleiben. Der Farnesische Kopf zeigt sie in vollster Schärfe, ungemildert durch weibliche Eigenschaften, durch Anmut und Weichheit, er ist ein schönes Beispiel für den hohen Stil der Kunst, als man die Götter ohne freundliche Hinneigung in ernster abgeschlossener Göttlichkeit bildete.

Eine Vergleichung mit der Ludovisischen Hera, in der das Herbe des älteren Stils völlig abgestreift ist, wird dies deutlich machen.

Der Neapler Kopf steht senkrecht auf den Schultern, der Ludovisische neigt sich leise nach der linken Seite, jener ist so schlicht und schmucklos wie möglich, und das Abzeichen der Götterkönigin, die Stirnkrone, ist in strengster Einfachheit gehalten, hier dagegen umgiebt ein zierlicher Perlenkranz das Haar und darüber erhebt sich eine mit aufspriessenden Blüten geschmückte Stirnkrone, die zugleich, indem sie nach der Mitte zu anwachsend die Höhenrichtung betont, den erhabenen Eindruck des Kopfes steigert. Und während jene auf alle reichere Fülle herb verzichtet, fallen hier, im Ein-

klang mit der voll schwellenden Schönheit des Kopfes, lange Locken am Halse herab. Das Haar an jener ist straffer gezogen und erinnert noch an die drahtartige Manier des alten Stils, linder und flüssiger ist das Haar der andern Die Stirn wölbt sich an beiden in ihrer unteren Hälfte vor, zum Ausdruck der Willensenergie, aber an jener so stark, dass die reine Glätte derselben durch eine Einbiegung unterbrochen wird. Die Augen dehnen sich an jener mehr in die Breite, als in die Höhe, und lang und scharf, mehr noch als im alten Stil üblich ist, springen die Augenlider vor; an der Ludovisischen dagegen wölbt sich höher das gross aufgeschlagene Augenlid und der Augapfel tritt nach oben zu in schräger Profillinie hervor. Scharf geschnitten und mit geringer Fülle nach Art des alten Stils sind die Wangen an jener, hier von blühender Fülle und Rundung, und was jener besonders den Ausdruck des Herben und Unbeugsamen verleiht, das starke Vortreten des Kinns, erscheint hier sehr gemildert.

Es ist die Meinung ausgesprochen, dass der Neapler Kopf uns die berühmte Hera des Polyklet vergegenwärtige. Wir wissen nichts Näheres über sie und nur dies kann man nach Vergleichung anderer, der Zeit des Polyklet angehörender Werke behaupten, dass er nach dem Grade der Strenge dem Stil des Polyklet entspricht. Er gehört in eine Zeit, als die altertümlichen Reminiscenzen — auch die Ohren stehen noch zu hoch — noch nicht völlig abgestreift waren. Seine Formen erscheinen noch etwas strenger als die Köpfe der auf Polyklet zurückgeführten Werke, besonders des Doryphoros (503) und der Amazone (513), aber darin könnte sich die Anlehnung an den älteren von der Kunst überlieferten Typus der Göttin zeigen. Im Grossen und Ganzen stimmt die Gesichtsbildung bei diesen Werken überein, und so werden wir diesen Kopf immerhin als ein der Hera des Polyklet verwandtes Werk betrachten dürfen. Eine direkte Kopie derselben kann er schon deshalb nicht sein, weil auf deren Diadem die Horen und Chariten in Relief gebildet waren, dasselbe also sicher breiter und stattlicher war, als das schlichte, einem Bande ähnliche unseres Kopfes.

Die Präzision des Stils und der Arbeit wird durch die Vergleichung einer abgeschwächten Kopie im Berliner Museum (N. 179) sehr anschaulich. Indessen muss der Neapler Kopf selbst schon als Kopie betrachtet werden: schon in der Büstenform liegt ein Grund, ihn als solche zu betrachten; denn schwerlich war in der Zeit, als dieser Typus entstand, schon Veranlassung, blosse Büsten von Göttern zu bilden.

Abgeb. *Museo Borbonico* V Taf. 9, 2. E. Braun, Vorschule der Kunstmythologie Taf. 24. *Monumenti* VIII Taf. 1. Overbeck, Kunstmythologie Taf. 9, 1. 2. III S. 71. Murray, *A history of greek sculpture* I S. 269. Das Verdienst, den Neapler Kopf zu Ehren gebracht und ihm seine kunsthistorische Stelle angewiesen zu haben, gebührt Brunn, *Bullettino* 1846 S. 122. *Annali* 1864 S. 297. Nur kann ich die an der ersten Stelle versuchte Ableitung der Formen des Kopfes aus dem homerischen Epitheton der Hera βοῶπις zunächst im Allgemeinen nicht für richtig halten, weil ja in der Entstehung eines Kunstwerks wie bei allem Organischen nicht der Teil das Erste ist, sondern das Ganze. Sodann aber zweifle ich sehr, ob Homer mit seinem Epitheton das meint, was Brunn annimmt; denn Homer gibt ja dieses Epitheton nicht allein der Hera, sondern auch sterblichen Frauen sogar untergeordneter Art, er bezeichnet also damit nur eine allgemein menschliche Eigenschaft. Endlich ist doch die Ludovisische Hera nicht bloss der Zeit nach abweichend von der Farnesischen; gerade das Auge ist ganz verschieden und ungleich schöner und ausdrucksvoller an der Ludovisischen Hera gebildet, wie im Text hervorgehoben ist. Vgl. Kekulé, Hebe S. 64. Die Entstehung der Götterideale S. 22.

501. Herakopf aus Marmor, in Girgenti (Akragas) gefunden, jetzt im Brittischen Museum.

Dieser mit hohem Diadem geschmückte Kopf bietet uns den älteren Typus der Hera, ähnlich der Farnesischen, aber schon in einer milderen, weniger herben, und im Charakter dem Ludovisischen Kopfe angenäherten Form.

Abgeb. *Monumenti* IX Taf. 1. Overbeck, Kunstmythologie Taf. 9, 4. 5 III S. 81, 3. Murray, *A history of greek sculpture* I S. 268. Vgl. *Annali* 1869 S. 144 (Helbig) und N. 500.

502. Herakopf in der Ermitage zu Petersburg, früher in Villa Mattei. Ergänzt sind die Nasenspitze, ein Stück der Unterlippe, der ganze obere Teil des Kopfes mit fast sämmtlichem Haar, von dem nur ein der Stirn anliegender Streifen alt ist, und die Büste mit Gewand. Der Kopf war bestimmt, in eine Statue eingesetzt zu werden. Die Augen waren aus anderem Stoffe eingefügt. Der Typus des Kopfes entspricht dem eben besprochenen.

Vgl. Guédéonow, *Musée de sculpture antique*[2] S. 12, 44. Stephani, *Parerga archaeologica* XXVII (*Mélanges gréco-romains* III) S. 350, 44. Köhler, Gesammelte Schriften VI S. 8.. Otfried Müller, Handbuch § 352, 6. Die Angaben über die Ergänzungen verdanke ich der Freundlichkeit G. Kieseritzky's.

503. (96.) Speertragender Jüngling, Kopie nach dem Doryphoros des Polyklet. Diese Marmorstatue, die zwar aus mehreren Stücken zusammengesetzt, aber in allem Wesentlichen alt ist, wurde 1797 in einem Gebäude zu Pompeji gefunden, das man jetzt als Palästra erkannt hat; sie befindet sich im Museum zu Neapel.

In der linken Hand hielt die Figur offenbar einen Speer, der auf der Schulter lag, die rechte Hand hing unthätig herab, eine Haltung die ganz übereinstimmend bei dem Relief aus Argos (504) und einer Gemme des hiesigen Museums wiederkehrt.

Die Darstellung an sich ist also sehr einfach, es ist ein Jüngling, der durch sein Attribut und durch die Formen des Körpers in seiner kriegerischen oder palästrischen Neigung und Tüchtigkeit charakterisirt wird, aber die ursprüngliche Verwendung und Bedeutung des Werkes kennen wir nicht. Man hat vermutet, dass die Figur mit dem im Altertum als Kanon bezeichneten Werk des Polyklet identisch sei — und dies ist allerdings sehr möglich — aber die Vorstellung, dass diese Figur gleich in der einzigen Absicht vom Künstler geschaffen sei, eine Musterfigur für seine Schüler zu liefern, ist wenig glaublich. Man denkt doch zunächst an eine Ehrenstatue irgend welcher Art. So könnte z. B. ein Sieger im Fünfkampf dargestellt sein; denn zu diesem gehörte auch der Wettkampf mit dem Wurfspeer: wir müssten dann natürlich die Statue mit einem leichteren Speer ausgerüstet denken als ihn das Relief zeigt. Oder man könnte an die Darstellung eines Verstorbenen denken, bei dem es dann vor allem auf die Vergegenwärtigung der kriegerischen Tüchtigkeit angekommen wäre. Der Name Doryphoros allerdings bezeichnet den Jüngling wol als Trabanten eines Fürsten, aber dieser Name ist der Statue erst beigelegt worden, als man sich nicht mehr um die Veranlassung des Werkes kümmerte, und obschon die Gestalt für einen solchen Krieger passen würde, so ist doch schwer zu erraten, was einen Künstler zu einer solchen Darstellung hätte bewegen können.

Die Statue hat etwas altertümlich Schweres und Untersetztes, wie namentlich ein Vergleich mit dem Apoxyomenos des Lysippos lehrt. Auch der Typus des Gesichts ist altertümlich und die flach anliegenden Haare, die man später voller bildete, sind ein weiteres Zeichen früherer Zeit. Die drahtartige Behandlung derselben deutet auf ein Original von Bronce, in welchem dann der stützende Stamm fehlen würde.

Dass wir in diesem Werke die Kopie eines im Altertum sehr berühmten Werkes besitzen, lehrt die grosse Zahl der Wiederholungen; dass wir das Original in dem genannten Werke des Polyklet zu suchen haben, ist eine jetzt allgemein gebilligte Vermutung. Die schwere Statur, die wir an der Figur hervorgehoben, war den Werken des Polyklet, wie wir

wissen, im Gegensatz zu denen des Lysipp eigen und der Grad der Strenge, den sie hat, ist für seine Zeit vorauszusetzen. Auch finden wir bei den Funden vom Heraion zu Argos, wo doch sicher Polykletischer Einfluss anzunehmen ist, ein ganz verwandtes Köpfchen (877).

Die Statue ist die best erhaltene, aber keineswegs die beste der uns erhaltenen Kopien; vgl. z. B. unten 507.

Abgeb. Rayet, *Monuments de l'art antique* I Taf. 29. *Museo Borbonico* VII Taf. 42. Overbeck, Plastik [3] I S. 388. Pompeji [4] S. 558. Murray, *A history of greek sculpture* I Taf. 11 S. 274. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 385. Die Zurückführung der Statue auf Polyklet, welche das Verdienst von Friederichs ist, hat sich nach und nach immer allgemeinere Anerkennung erworben, und in der That ist die Verwandtschaft zwischen dem Doryphoros, dem Diadumenos, der Amazone so offenbar, und die Annahme, dass wir nun in diesen dreien nicht die drei bekannten Werke des Polyklet besitzen sollten, so unwahrscheinlich, dass die Rückführung als gesichert gelten darf. Vgl. Friederichs, Der Doryphoros des Polyklet — wo auch eine Abbildung gegeben ist — und Arch. Ztg. 1864 S. 149. Conze, Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik S. 5. Kekulé, Die Gruppe des Künstlers Menelaos S. 37 *Annali* 1878 S. 1 (Michaelis) und die dort genannten Aufsätze. Zum Fundort vgl. Nissen, Pompejanische Studien S. 165.

504. Marmorrelief aus Argos. Der nackte Jüngling, welchen wir neben seinem Pferde dargestellt sehn, ist in Haltung und Bewegung der eben besprochenen Statue so ähnlich, dass wir das Relief in diesem Punkte für eine Nachahmung der Figur oder vielmehr ihres Originales halten müssen. Wir können dies um so sicherer, als das Relief ja aus der Heimat des Polyklet stammt. Natürlich ist nun aber nicht etwa anzunehmen, auch der Doryphoros habe so ein Ross neben sich geführt, das würde mit der Einheit der Statue unverträglich sein.

Das Relief hat vermutlich als Schmuck eines Grabes gedient, ähnliche Darstellungen von Gräbern haben sich mehrfach erhalten.

Abgeb. Mitteilungen III Taf. 13 S. 287 (Furtwängler). Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 386. Vgl. Mitteilungen IV S. 153, 502 (Milchhöfer). *Annali* 1879 S. 219 (Brunn).

505. (97.) Büste eines Doryphoros von Bronce, gefunden in Herkulanum und im Museum zu Neapel befindlich.

Der Kopf ist eine Kopie des unter N. 503 besprochenen Typus von sorgfältiger, aber im Haar, dessen einzelne Streifen stachelförmig auslaufen und emporstehen, etwas manirirter Behandlung. An diesem Kopf sind die Athletenohren sehr deutlich zu beobachten, an denen der scharfe innere Rand

rund und dick geschwollen aussieht. Der Künstler hat sich in der Inschrift als Apollonios des Archias Sohn aus Athen bezeichnet und muss nach den Buchstabenformen derselben um die Zeit des Augustus gelebt haben.

Abgeb. *Antichità di Ercolano. Bronzi* I S. 161, 163. Comparetti und De Petra, *La villa Ercolanese* Taf. 8, 3 S. 261, 6, wo auch weitere Litteratur zu finden. Vgl. Friederichs, Der Doryphoros des Polyklet S. 4. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler I S. 543.

506. Marmorkopf im Museum der evangelischen Schule zu Smyrna. Der Kopf stammt von einer Wiederholung des Polykletischen Doryphoros; die Ausführung ist flüchtig.

507. Marmortorso eines Doryphoros, im Besitz des Grafen Pourtalès in Berlin.

Der Torso ist Ueberbleibsel einer Replik der Statue des Polyklet (503); ein Vergleich mit der Neapeler Statue zeigt sofort, dass wir hier den Rest einer bei weitem sorgfältigeren und besseren, also doch auch treueren Arbeit vor uns haben. Alle Formen bei dem Torso sind weicher und sorgfältiger durchgeführt, es genügt hierfür auf den Bauch zu verweisen, an dem hier noch Adern angegeben sind, die dort fehlen, oder auf das rechte Knie, dessen Formen in der Neapeler Statue gradezu hart sind; ganz besonders viel besser ist aber der Rücken ausgeführt, und sicher kommt diese grössere Feinheit dem Original viel näher. Denn grade in der feinsten und studirtesten Ausführung aller Einzelheiten muss ein grosser Teil der Schönheit Polykletischer Werke beruht haben, von welcher wir aus den schlechten Kopien natürlich keine Vorstellung gewinnen können. Dieses Umstandes müssen wir uns aber bewusst bleiben, um nicht ungerecht über einen Künstler zu urteilen, dessen Werke weniger durch die Anmut der Gedanken, als durch die Schönheit der Form bezauberten.

Vgl. Rayet, *Monuments de l'art antique* I zu Taf. 29 S. 2.

508. Jüngling, der sich die Siegerbinde umlegt, eine Kopie nach dem Diadumenos des Polyklet. Diese Marmorstatue, an welcher die Nase, Teile der rechten Hand, des linken Schenkels und sonst einiges neu ist, wurde 1862 in den Ruinen des Theaters zu Vaison in Südfrankreich gefunden und befindet sich seit 1869 im Brittischen Museum. Bei der Aufstellung der Figur hat man derselben eine zu starke Neigung nach links gegeben; wie aus der Oberfläche der

Basis, die doch wol wagerecht war, zu ersehn, ruhte die Gestalt gleichmässiger und leichter auf beiden Beinen.

Es ist die Statue eines Siegers im Wettkampf, die wir vor uns sehn, und zwar ist der kräftige Jüngling in dem Augenblick dargestellt, wo er sich die Siegerbinde um das Haupt gelegt hat, und mit beiden Händen deren Enden fasst um den Knoten in den er sie am Hinterkopfe geschlungen hat, fest zu ziehen. Die Binde war an diesem Exemplar aus Erz gearbeitet, ihre Stelle am Kopf ist deutlich zu sehn.

Es sind uns Nachrichten von mehreren Statuen des Altertums erhalten, die Sieger in dieser Handlung darstellten, und dieselbe ist ja auch zum Ausdruck des gewonnenen Sieges sehr glücklich gewählt. Dass diese Statue nach dem Werke des Polyklet gearbeitet sei, beweist die auffallend grosse Verwandtschaft mit den eben besprochenen Statuen des Doryphoros. Allerdings ist es eine schlechte Kopie, die Arbeit entbehrt durchaus der Feinheit, die wir für das Original vorauszusetzen berechtigt sind.

Abgeb. Rayet, *Monuments de l'art antique* I Taf. 30. *Monumenti* X Taf. 49. Overbeck, Plastik[3] I S. 388. Murray, *A history of greek sculpture* I Taf. 10 S. 272. Vgl. *Annali* 1878 S. 11 (Michaelis). *Journal of hellenic studies* II S. 352 (Sidney Colvin) und die folgende Nummer.

509. Diadumenos, Statue aus Pentelischem Marmor, früher im Palast Farnese, seit 1864 im Brittischen Museum. Ergänzt ist die Nase und der rechte Arm.

Die Darstellung dieser Statue ist mit der eben besprochenen identisch, dass aber die beiden Figuren nicht etwa auf dasselbe Original zurückgehn zeigt die ganz abweichende Stellung der Beine. Auch im Stile sind beide Statuen durchaus verschieden. Es ist allerdings misslich zwei geringe Arbeiten — denn auch der Diadumenos Farnese ist keine hervorragende Kopie — zu vergleichen, aber die weit grössere Breite und Schwere im Körperbau der Figur aus Vaison ist doch ohne weiteres offenbar. Und auch in den Köpfen zeigt sich ein bestimmter Unterschied. Die Haare der Farnesischen sind schon weit freier ausgearbeitet, und das Gesicht zeigt offenbar attischen Typus. Es liegt in der ganzen Gestalt und dem Gesicht etwas Weiches, fast Sentimentales, das den Werken des Polyklet fremd gewesen zu sein scheint, dagegen in den attischen Werken der älteren Zeit sich durchgehends findet, und für ein attisches Werk möchten wir deshalb diesen Diadumenos halten.

Abgeb. *Annali* 1878 Taf. A S. 20; vgl. 1883 S. 153 (Michaelis). Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 69. Müller-Wieseler I Taf. 31, 136. Clarac V Taf. 858C, 2189A. Murray, *A history of greek sculpture* I Taf. 9 S. 273. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 388. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom III, 3 S. 422, 8. *Annali* 1879 S. 218 (Brunn), die von Michaelis angeführten Schriften und die folgenden Nummern.

510. Kopf eines Diadumenos aus Parischem Marmor in Kassel. Die Nase und das Bruststück sind neu. Es ist eine grössere und bessere Replik des Farnesischen Diadumenos, in welcher besonders die zarte Weichheit des Originales besser zum Ausdrucke kommt.

Abgeb. Conze, Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik Taf. 2 S. 3.

511. Wiederholung des eben besprochenen Kopfes in Dresden. Dies Exemplar, an welchem Nase und Oberlippe neu sind, stammt aus der Sammlung Chigi.

Abgeb. Becker, Augusteum Taf. 57, 1. *Annali* 1871 Taf. V S. 281 (Conze). Vgl. H. Hettner, Die Bildwerke der Antikensammlung zu Dresden[4] S. 80, 86.

512. Bruchstück eines Jünglingskopfes, zugleich mit 517 gefunden; in Trier. Wir besitzen mehrere besser erhaltene Wiederholungen dieses Kopfes, welche zeigen, dass es der Kopf eines Jünglings mit breitem Bande im lockigen Haare war, und der attischen Kunst angehörte.

Abgeb. Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande IX Taf. 5, 2 S. 93. Vgl. *Annali* 1871 S. 281 (Conze). Michaelis, *Ancient marbles* S. 609, 24.

513. Amazone des Polyklet, Marmorstatue, 1868 in Rom gefunden, und im folgenden Jahre für das Berliner Museum angekauft. Dieser Abguss ist vor der Ergänzung der Arme gemacht, neu ist also nur die Nase, der rechte Fuss mit dem Knöchel und der linke Fuss. Nach antiken Wiederholungen und Spuren an der Statue selbst ist die Ergänzung der Arme, wie sie jetzt am Original vorgenommen ist, im wesentlichen für richtig zu halten; darnach lag der rechte Arm auf dem Kopfe, der linke im Ellenbogen gekrümmte war auf einen Pfeiler gestützt. Die Amazone ist offenbar als ermattet gedacht, das zeigt die ganze Stellung, die Neigung des Kopfes und vor allem die vorauszusetzende Bewegung des rechten Armes; denn diese ist ein in der alten Kunst sehr häufiger Ausdruck der Ruhe. Und zwar ist die Ermattung

durch eine schwere Wunde an der rechten Brust motivirt. Allerdings scheint bei einer solchen Verwundung die Erhebung des Armes nicht ganz natürlich, da sie den Schmerz der Wunde nur steigern würde, aber die Ergänzung des Armes ist nicht zu bezweifeln, und wir müssen also eingestehn, dass es dem Künstler weniger auf eine pathologische Beobachtung der Natur und Wirkung einer Wunde ankam, als auf die einfache und klare Darstellung seines Gedankens in geschlossener und schöner Form. So sprach er die matte Ruhe durch die Armhaltung und die Neigung des Kopfes aus, und zeigte zugleich den Grund derselben durch die Wunde, unbekümmert darum ob er hier vielleicht von der strengen Naturwahrheit abweiche oder nicht. Man könnte vermuten, die Wunde sei erst vom Kopisten hinzugefügt, aber sie gehört zu eng zum Gedanken des Werkes, als dass wir sie entbehren könnten. Eine Heldin wie diese Amazone kann nicht ohne gewichtigen Grund in matter Erschlaffung erscheinen. Dass aber die Wunde grade an der rechten Seite angedeutet ist, scheint auch durch künstlerische Gründe veranlasst zu sein; denn nach dieser Seite ist der Blick der Verwundeten gerichtet, und wir würden die Wunde anderswo kaum bemerken. Wollte man diese auf der anderen Seite der Brust annehmen, so würde das Werk die geschlossene Einheit verlieren, die es jetzt zeigt.

Dagegen kann man zweifeln, ob unsere Kopie in einem anderen Punkte dem Original, das unzweifelhaft aus Bronce bestand, genau folge, ich meine den Pfeiler. Da er sich bei einer anderen Wiederholung aus Marmor findet, und auch bei unserem Exemplar an der linken Hüfte eine Spur zurückgelassen hat, so hat der Ergänzer ihn mit Recht wieder hinzugefügt. Man könnte sich aber denken, dass er dem Bronceoriginal gefehlt habe, und dass dort die Amazone etwa die Hand auf ihre Streitaxt gelehnt habe.

Die Tracht ist die, welche die spätere Skulptur den Amazonen durchgehends gibt. In den Vasenbildern finden wir die kriegerischen Jungfrauen oft in orientalischem Kostüm, buntgestickten enganliegenden Gewändern, wie sie auch die Bogenschützen vom äginetischen Tempel tragen, in der Plastik ist ihre Tracht meistens die weit vorteilhaftere hellenisirte. Auf dem Friese von Phigalia tragen sie noch fast alle den ganz geschlossenen Chiton und dazu Stiefel, welche bis zum Knie reichen; hier sind diese ganz weg gelassen, nur zur Befestigung des Sporns ist ein verziertes Band um die Ferse

gelegt. Das Gewand ist auf der linken Schulter gelöst, wodurch zumal bei dieser Bewegung die breite Brust fast ganz frei hervortritt. Der ganze Körperbau der Amazone ist gewaltig, breit und wuchtig, und fern von aller Weichlichkeit. Ihre Schönheit beruht in der Kraft, nicht in der Anmut und derselbe Charakter spricht sich in dem Gesicht aus.

Dass diese Amazone ein Original aus dem Ende des fünften Jahrhunderts wiedergibt, ist nach dem Charakter des Werkes ohne weiteres klar, zeigt sich doch in der symmetrischen Anordnung des Gewandes noch ein Rest archaischer Gebundenheit und Strenge. Die grosse Aehnlichkeit, welche die Amazone im Körperbau und Kopftypus mit dem Doryphoros (503) zeigt, erlaubt uns, in ihr ein Werk des Polyklet zu sehn. Allerdings zeigt auch der Kopf der gleich zu besprechenden capitolinischen Amazone einen wenn auch gemilderten Polykletischen Charakter; Polyklet's Werk wird eben massgebend für alle späteren Darstellungen der Amazonen gewesen, und der Typus des Amazonenkopfes aus dem seiner Statue entwickelt sein. Gesichert wird aber die Rückführung noch durch folgenden Umstand. In der berühmten Villa zu Herkulanum sind zwei als Gegenstücke gearbeitete und aufgestellt gewesene Broncebüsten gefunden worden, deren eine (505) den Kopf des Polykletischen Doryphoros wiedergiebt; in dem zweiten, hier im Abguss noch nicht vorhandenen, der eine Amazone darstellt, dürfen wir also ebenfalls ein Werk Polyklets voraussetzen. Dieser Kopf stimmt aber genau mit dem unserer Statue überein, während er sich schon in der Tracht des Haares ebenso bestimmt von den beiden anderen Amazonen, die etwa in Frage kommen könnten, unterscheidet.

Es gibt nämlich drei oft wiederholte Amazonentypen die in unserer Sammlung durch Abgüsse der berühmtesten Exemplare vertreten sind. Es sind dies ausser der Berliner die capitolinische (514) und die sogenannte Mattei'sche Amazone (516). Diese drei Typen stimmen im Motiv, indem sie alle eine, durch eine Wunde oder durch andere Umstände, gebeugte Amazone darstellen, in der Grösse, in der Tracht, ja in der Haltung der Arme, indem bei allen der rechte Arm ganz ähnlich gehoben, der linke gesenkt ist, so sehr überein, dass ein Zusammenhang unter ihnen angenommen werden muss. Die Erklärung dieses Zusammenhanges glaubte man in einem von Plinius berichteten Wettkampf mehrerer Künstler zu finden, die alle eine Amazonenstatue gemacht hätten, unten denen die des Polyklet als die erste, die des Phidias

als die zweite anerkannt worden sei. Die Statuen dieser Künstler hätten sich in Ephesos im Tempel der Artemis befunden. Aber diese Anekdote verdient keinen Glauben; schon die Bemerkung des Plinius selbst, dass diese Künstler mit einander gewetteifert hätten, obwol sie zu verschiedenen Zeiten lebten, beweist, dass er selbst gar nicht an ein wirkliches Ereigniss dachte. Es handelt sich nicht um eine Konkurrenz, sondern um ein ästhetisches Urteil, das über eine Zahl verschiedener Künstler gefällt und in dieser anekdotenhaften Form weiter erzählt wurde.

Allerdings existirte eine Sage, welche die Ephesier veranlasst haben könnte, für die zum Schmuck ihres berühmten Heiligtums bestimmten Amazonen ein Motiv vorzuschreiben, das dem der genannten Statuen entsprach. Die Amazonen, heisst es, seien von Dionysos gedrängt als Schutzflehende zum Ephesischen Heiligtum gekommen. Aber weitere Bedingungen als eben dies Motiv konnte man doch nicht vorschreiben, und die Uebereinstimmung der erwähnten drei Typen in Bewegung und Tracht, und besonders die Aehnlichkeit der Köpfe zwingt uns vielmehr anzunehmen, dass eine dieser Statuen das erste Werk war, durch welches die Künstler der anderen zur Schöpfung der ihrigen, mit den früheren Werken gewissermassen konkurrirenden, angeregt wurden. Da der Kopftypus der anderen Amazonen nun dem der sonstigen Werke des Polyklet durchaus entspricht, so müssen wir also die Figur des Polyklet für die erste Schöpfung halten, und zu dieser Annahme stimmt nicht nur ihr etwas strengerer Stil, ihr Bewegungsmotiv, das in den anderen Statuen umgestaltet erscheint, sondern auch das eben erwähnte Urteil des Altertums, dass die Amazone des Polyklet die vorzüglichste gewesen sei. Die Nachrichten, die wir von den anderen Bildhauern und ihren Werken haben, genügen nicht, die übrigen erhaltenen Statuen an bestimmte Künstler zu verteilen.

Abgeb. *Monumenti* IX Taf. 12. Conze, Heroen- und Götter-Gestalten Taf. 32. Lützow's Zeitschrift für Bildende Kunst V S. 33. Overbeck, Plastik[3] I S. 393, *a*. Murray, *A history of greek sculpture* I S. 277. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 391. Vgl. *Annali* 1869 S. 272. Rheinisches Museum N. F. XXI 1866 S. 321 (Klügmann). Für die Ergänzung der Statue ist zu vgl. Michaelis, *Ancient marbles* S. 462, 83; die Rückführung des Typus auf Polyklet hat Klügmann zuerst ausgesprochen. Für die vielbehandelte Frage nach dem Verhältniss der verschiedenen Amazonenstatuen und die Litteratur darüber ist Kekulé (*Commentationes philologae in honorem Theodori Mommseni scriptae* S. 481) nachzusehn,

dem ich gefolgt bin. Die Repliken unseres Typus zählt Jahn, Leipziger Berichte 1850 S. 46 auf.

514. Amazone, Marmorstatue im Capitolinischen Museum zu Rom. Ergänzt sind beide Arme und sonst einige Kleinigkeiten.

Dass die rechte Hand nicht, wie der Ergänzer angenommen hat, klagend erhoben war — ein Motiv, das zu dem heldenhaften Charakter der Amazone recht wenig passt — sondern dass sie vielmehr auf einen Speer gestützt war, um dem ermatteten Körper Halt zu geben, lehrt uns die Nachbildung der Figur auf einem geschnittenen Stein. Die rechte Hand ist dagegen richtig ergänzt; die Amazone zieht nämlich das Gewand von der Wunde hinweg, wie es auch die Gemme zeigt.

Es ist bereits bei der vorigen Nummer bemerkt, dass diese Statue unter dem Einflusse der Amazone des Polyklet entstanden ist. Auch für diese Statue müssen wir ein Original von Bronce voraussetzen, das zeigt besonders die schöne Replik des Kopfes, welche man zur Ergänzung der Mattei'schen Amazone (516) verwendet hat; denn in diesem zeigt sich der Charakter der Broncearbeit noch sehr deutlich.

Auffällig ist übrigens die Tracht des Haares, das verhältnissmässig kurz und kraus gehalten, und am Hinterkopfe in zwei ganz kleine, Schleifen ähnliche Knoten gebunden ist. Diese schlichte, fast männliche Haartracht passt zu dem kriegerischen Charakter der Jungfrau offenbar sehr gut.

Das Original der Statue wird nicht lange nach Polyklet entstanden sein; einen bestimmten Meister vermögen wir nicht zu nennen. Der Name Sosikles am Baumstamm kann wenn überhaupt einen Künstler höchstens den Verfertiger der Kopie bezeichnen.

Abgeb. Bottari und Foggini, *Museo Capitolino* III Taf. 46. Righetti, *Il Campidoglio* I Taf. 179. Steiner, Amazonen-Mythus Taf. 2 S. 56. Müller-Wieseler I Taf. 31, 137. Clarac V Taf. 812 B, 2032. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom III, 1 S. 233, 11. Leipziger Berichte 1850 S. 40 (O. Jahn). Die Gemme ist von Klügmann, Die Amazonen in der attischen Litteratur und Kunst S. 1. 64 veröffentlicht und benutzt; seine Zurückführung der Statue auf Phidias ist wegen deren Abhängigkeit von Polyklet kaum möglich, und der Umstand, dass diese Amazone sich auf den Speer stützte, reicht offenbar ebenso wenig zu einer Entscheidung aus, als die Wunde, welche bei der des Kresilas erwähnt wird. Auch die Amazone des Polyklet und wahrscheinlich die Mattei'sche waren verwundet dargestellt, und die letztere stützte sich ebenfalls auf einen Speer.

515. Oberteil einer Amazonenstatue aus Marmor in

Wörlitz. Ergänzt ist die Nase und der Körper von dem Ansatz des Gewandes an der rechten Brust abwärts.

Wir haben in diesem Bruchstück den Rest einer Wiederholung der Capitolinischen Amazone (514) vor uns; die Uebereinstimmung ist eine vollständige, denn auch hier wird die Amazone das Gewand von der Wunde entfernt haben. Die scheinbare Abweichung ist nur durch die erwähnte Ergänzung veranlasst.

Abgeb. Leipziger Berichte 1850 Taf. 3 S. 41 (O. Jahn). Vgl. Hosäus, Die Wörlitzer Antiken S. 24, 11.

516. (93.) Amazone, früher in Villa Mattei, seit Clemens XIV im Vatikan. Ergänzt sind das rechte Bein mit Ausnahme des Fusses und die beiden Arme; der Kopf, an welchem Nase, Kinn und Unterlippe ergänzt sind, ist alt, aber nicht zugehörig: er stammt von einer Replik der unter 514 besprochenen Capitolinischen Amazone. Am Gewande will man früher Spuren von Farben entdeckt haben. Die Inschrift auf der Basis *Translata de schola medicorum* ist alt, wir wissen aber nichts Näheres über diese *schola medicorum*.

Das Motiv der Figur ist Gegenstand vieler Debatten gewesen. Eine mehrfach gebilligte Ansicht ist diese, dass die Amazone mit der Rechten im Begriff sei, den Bogen, den sie über die Schulter gehängt zu tragen pflege, abzunehmen und zu den übrigen auf der Basis liegenden Waffen zu legen; sie sei nämlich, worauf auch der trübe Ausdruck ihres Gesichts deute, als besiegt und sich unterwerfend gedacht. Allein wir vermissen die Begründung dafür, dass der Bogen in der vorausgesetzten Weise getragen wäre, er wurde vielmehr nach orientalischer, auch für die Amazonen geltender Sitte unter dem seitwärts hängenden Köcher befestigt. Und dass auch diese Amazone ihn in derselben Weise getragen, geht aus dem gleich zu erwähnenden, genau übereinstimmenden Torso von Trier hervor, an welchem sich noch an der bezeichneten Stelle Reste des Bogens finden. Wäre der Köcher der Mattei'schen Amazone von moderner Restauration unberührt, so wären unzweifelhaft auch an ihm Fragmente des Bogens zurückgeblieben; denn man bemerkt daran die Riemen, mit denen der Bogen unter den Köcher gebunden wurde, die also die Existenz desselben voraussetzen. Zudem ist die unter dem Köcher hinlaufende Stange etwas ganz Singuläres an antiken Köchern und offenbar nur durch Abmeisselung der Fragmente des Bogens entstanden.

Nach einer andern Meinung war die Amazone ohne alle Handlung und die rechte Hand lag ausruhend über dem Kopf. Allein die Stellung der Figur, namentlich die des linken Beins ist dieser Annahme entgegen. Das Bein springt zu weit vor, als dass es im Zustande eines leichten und natürlichen Ruhens sein könnte, und die Figur würde eine nichts weniger als behagliche Stellung erhalten.

Wir denken uns nach Anleitung einer ganz übereinstimmenden Gemme, deren Echtheit mit Unrecht in Zweifel gezogen ist, dass die Figur mit der über den Kopf erhobenen Rechten und mit der nach unten gerichteten Linken einen Speer fasste, der natürlich von Bronce hinzugefügt war. Sie stützte sich auf den Speer wie eine Ermattete, und gerade einer solchen Annahme scheint die Stellung, die einer Stütze bedarf, zu entsprechen. Vielleicht dürfen wir sogar noch einen Schritt weiter gehn, und auch für diese Amazone eine Verwundung annehmen, welche die an sich zum Ausruhen wenig geeignete Stellung erklärte, und zwar würde man diese Wunde am linken Beine voraussetzen; denn dieses ruht nur so leicht auf dem Boden auf, und ist so auffällig gekrümmt, dass die hauptsächliche Absicht der Amazone zu sein scheint, dies Bein zu entlasten. Deshalb stützt sie sich auf die Lanze, deshalb scheint sie auch hier das an sich genügend kurze Gewand noch verkürzt zu haben, indem sie einen Zipfel unter den Gürtel geschoben hat. Dass diese Anordnung den Zweck haben sollte, die Beweglichkeit zu vermehren, ist bei einer an sich so leichten Kleidung wenig glaublich; eine Wunde von dem darauf niederfallenden Gewand zu befreien dagegen wäre sie grade geeignet, und grade so hat der Verwundete, welchen wir in der Kalydonischen Jagd auf dem Fries von Gjöl-baschi von einem Genossen weggeführt sehn (995) das Gewand geordnet.

Es ist schon bei der Besprechung der Amazone des Polyklet (513) bemerkt worden, dass diese Statue und ihre ziemlich zahlreichen Repliken als Umgestaltungen und Fortbildungen des Polykletischen Werkes erscheinen, und zwar ist sie für eine ziemlich viel jüngere Schöpfung zu halten. Der schlanke Bau den sie im Gegensatz zu den anderen Typen zeigt, ihre elegantere aber weniger machtvolle Erscheinung, das künstlich angeordnete Gewand, und besonders die bis ins Einzelne durchgeführte oft etwas kleinliche Ausarbeitung aller Falten sind Eigenschaften, die sie als beträchtlich jüngeres Werk erscheinen lassen.

Das zierliche Band am linken Fuss diente zur Befestigung

des Sporns, der nur an einem Fuss getragen wurde. Von den auf der Basis liegenden Waffen, deren Ablegung für eine ermattete Amazone charakteristisch ist, entspricht der Helm einer aus griechischen Fundorten bekannten Form, der Schild dagegen hat die spätere, zierlichere Gestalt, die zu praktischem Gebrauch nicht so angemessen scheint, wie die frühere. Die Perserschilde auf dem Fries des Niketempels, die der Amazonen am Maussoleum und am phigalischen Fries haben mehr Fläche und einen einfachen halbkreisförmigen Ausschnitt statt des später üblichen doppelten. Es wäre übrigens nicht unmöglich, dass diese Waffen erst bei der Uebertragung des broncenen Originals dieser Figur in den Marmor hinzugefügt wären.

Abgeb. *Monumenta Matthaeiana* I Taf. 60. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* II Taf. 38, vgl. *Opere varie* IV S. 117. Steiner, Der Amazonen-Mythus Taf. 1 S. 48. Bouillon, *Musée des antiques* II Taf. 10. Müller-Wieseler I Taf. 31, 138a; weitere Abbildungen führen O. Jahn, Leipziger Berichte 1850 S. 44 und O. Müller, Kunstarchäologische Werke III S. 22 an. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 168, 18. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 334, 76. Göttling, Gesammelte Abhandlungen II S. 196. Die genannte Gemme hat O. Müller zur Ergänzung der Statue herangezogen; seine Erklärung allerdings, dass die Amazone sich zum Sprung anschicke ist der Haltung des linken Beines und der Arme gegenüber nicht glaublich, und seine Rückführung der Statue auf Phidias, dessen Amazone sich auf den Speer stützte, steht mit seiner Erklärung ebenso im Widerspruch wie mit dem oben bemerkten weit jüngeren Charakter der Figur; vgl. 513. 514 und die dort angeführte Litteratur. Auch bei einer Kopie der capitolinischen Amazone (Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 95, 90) ist die Andeutung der Wunde versäumt. Ueber die Inschrift vgl. Arch. Ztg. 1852 S. 415 (O. Jahn); über die einzige Replik mit zugehörigem Kopfe Michaelis, *Ancient marbles* S. 606, 18.

517. (94.) Amazonentorso von Parischem Marmor, 1845 in den Resten der römischen Thermen zu Trier gefunden und ebendaselbst im Museum befindlich. Zugleich mit dem Torso wurde das Fragment eines Kopfes (512) gefunden, das mit Unrecht als zugehörig betrachtet wird.

Das unter dem Köcher erhaltene Fragment kann nur, wie schon in der Erklärung von N. 516 bemerkt ist, zu dem Bogen gehört haben, der an dem Köcher befestigt war. Der Torso ist frisch und lebensvoll, besonders ist das Gewand besser gegliedert als das der Mattei'schen Amazone und dadurch weniger eintönig.

Abgeb. Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande IX Taf. 5, 1 S. 92 (Chassot von Florencourt). Vgl. Führer durch das Provinzialmuseum zu Trier S. 20, 41. Das zugleich gefundene

Fragment eines Armes (517 A) ist nicht zugehörig, vgl. *Bullettino* 1864 S. 65. Arch. Ztg. 1864 S. 196* (Klügmann).

518. (95.) Amazone, Marmorstatue, im Jahr 1813 von Stackelberg auf Salamis erworben und 1845 aus der Sammlung des Finders in das Dresdner Museum übergegangen. Ergänzt sind von Thorvaldsen der Kopf, dessen Neigung aber sicher ist, der linke Arm vom Ellenbogen an, dessen Krümmung ebenfalls sicher ist, die rechte Hand, beide Beine vom Knie abwärts und der unterste Teil des Mantels nebst der Streitaxt, deren Schaft sich aber, wenn auch zerbrochen, erhalten hat. Ob die Beine ursprünglich die Reiterstiefeln getragen, ist fraglich.

Das Motiv der Figur ist offenbar das einer besiegten oder ermüdeten oder aus ähnlichen Gründen mutlosen Kriegerin. Sie hat eine nicht ganz gewöhnliche Tracht, da sie an beiden Brüsten bedeckt und ausserdem mit einem Tierfell umgürtet ist. Letzteres ist indessen eine nicht seltene Zuthat der heroischen Tracht. Auch an Amazonen findet es sich zuweilen. Das Motiv der Figur ist dem der übrigen eben besprochenen Amazonenstatuen durchaus verwandt, aber das ganze Aussehen derselben ist verschieden von den übrigen unter sich so gleichartigen. Auch scheint der bis auf die Erde reichende Mantel, der sonst kürzer ist bei den Amazonen — sie tragen, ebenso wie die rüstigen Jünglinge, eine Chlamys, was auch ihrem Wesen gewiss besser entspricht —, auf ein Marmororiginal, wo man ihn als Stütze benutzte, hinzudeuten, während die Originale jener Statuen wol von Erz waren. Es wäre freilich nicht unmöglich, dass diese Verlängerung des Mantels erst in der Marmorkopie hinzugekommen wäre. Die Figur wird um 400 v. Ch. und in Attika entstanden sein; die Ausführung ist flüchtig.

Abgeb. Leipziger Berichte 1850 Taf. 1. 2 S. 32 (O. Jahn). Clarac V Taf. 810A, 2031 B. Vgl. H. Hettner, Die Bildwerke der Antikensammlung zu Dresden[4] S. 62, 40, zum Fundort N. von Stackelberg, Otto Magnus von Stackelberg, Schilderung seines Lebens S. 170. Eine verwandte Gestalt weist Klügmann, Die Amazonen in der attischen Litteratur und Kunst S. 64. 95 auf einer Gemme nach.

519. Marmorkopf im Museum zu Bologna. Der Kopf ist ohne alle grösseren Verletzungen erhalten, dagegen ist das Gesicht in moderner Zeit überarbeitet worden. Die Augen waren ehemals aus einer besonderen Masse eingesetzt.

Der schöne, strenge Kopf, dessen volles, dichtes Haar mit

einem breiten Bande geschmückt ist, gleicht in vielen Stücken dem der Herá Farnese, von dem er sich allerdings durch die hoch gewölbte Form des Hinterkopfes und das feinere Kinn unterscheidet. Trotzdem werden wir das Original des Kopfes mit Recht in dieselbe Zeit und Schule setzen.

Die Bedeutung des Kopfes steht nicht fest. Man könnte an einen Epheben denken; wahrscheinlicher ist uns die Vermutung, dass er eine Amazone darstelle.

Abgeb. Conze, Zur Geschichte der griechischen Plastik Taf. 1 S. 1. Vgl. *Bullettino* 1872 S. 65 (Brizio und Flasch).

520. Dionysos, Statue von griechischem Marmor, 1881 in Hadrian's Villa zu Tivoli gefunden.

Die Erhaltung der Figur ist eine äusserst glückliche; sie war zwar in mehrere Stücke zerbrochen, konnte aber ohne Ergänzungen wieder zusammengesetzt werden. Nur die rechte Hand fehlt, doch können wir ihre Haltung noch sicher erkennen. Sie war so gedreht, dass die äussere Fläche nach oben gerichtet und die ganze Hand etwas gesenkt war; dass sie nicht müssig in dieser ungewöhnlichen Stellung gehangen, sondern etwas gehalten habe ist klar. Vermutlich war es ein grosser, zweihenkeliger Becher, den sie fasste, und von dem sich auch noch eine Ansatzspur am rechten Schenkel erhalten zu haben scheint. Was die ähnliche Spur am anderen Bein bedeute, ist nicht klar.

Dionysos ist als ein zwar kräftig gebauter, aber im Wesen etwas weichlicher Jüngling dargestellt; weichlich sind die Körperformen, und besonders die Tracht des Haares, das ihm lang in den Nacken herabfällt. Das Tierfell, die Nebris, welche er um die Schultern trägt, ist ein für ihn besonders charakteristisches Attribut. Es scheint nicht, dass der Gott in irgend einer besonderen Handlung dargestellt war, auch der Becher in der Rechten kann rein attributive Bedeutung gehabt haben. Man könnte zwar meinen, Dionysos habe aus dem Trinkgefäss eine Spende ausgegossen und dieser Handlung gelte seine Aufmerksamkeit und sein gesenkter Blick, doch ist dies nicht notwendig. Grade diese Haltung des Kopfes scheint einer künstlerischen Gewohnheit der Schule zu entsprechen, in der dies Werk entstanden sein wird, der Polykletischen.

Mit den Werken Polyklet's hat diese Figur die allergrösste Aehnlichkeit. Ganz, wie etwa beim Doryphoros, ruht der Körper in sehr wenig bewegter Stellung auf dem einen Bein, hängt die eine Hand unthätig herab, ist der Kopf nach der

einen Seite gesenkt. Wir finden in beiden Werken dieselben etwas schweren Verhältnisse und denselben Gesichtsschnitt, alles dies allerdings beim Dionysos etwas weichlicher, und deshalb zum Teil mehr der Amazone des Polyklet ähnlich. Wir sind darnach berechtigt, diesen Dionysos für ein Werk der Polykletischen Kunst zu halten. Ob es von Polyklet selbst oder von einem seiner Schüler stamme, müssen wir dagegen unentschieden lassen, da uns für eine solche Entscheidung das Material völlig fehlt. Die Differenzen, welche sich zwischen dem Dionysos und besonders dem Doryphoros leicht ergeben, können ebenso wol der Verschiedenheit des Künstlers als der Verschiedenheit der Aufgabe entspringen. Auch mag Einiges auf Rechnung des Kopisten zu setzen sein, vor allem natürlich der stützende Baumstamm und die Angabe der Augensterne.

Abgeb. *Monumenti* XI Taf. 51. 51 a. Vgl. *Annali* 1883 S. 136 (Michaelis). Ich glaube, dass wir kein Recht haben, auf Grund der Unterschiede, besonders der Masse, diese Statue der Polykletischen Schule abzusprechen, und in einer eklektischen Schule entstanden zu denken, wie Michaelis thut. Die unvermittelte Mischung männlicher und weiblicher Formen, die er nachweist, führt doch grade auf eine Zeit und eine Schule, welche noch nicht gelernt hatte, einen weichlichen männlichen Körper ganz organisch zu bilden. Unterschiede in den Massen finden sich ebenso wie zwischen Doryphoros und Dionysos zwischen Doryphoros und Amazone, und ein Vergleich mit letzterer scheint zu lehren, dass diese Abweichungen von der Norm einer Annäherung an das weibliche Ideal entspringen. Dass die Haartracht sich sonst nicht so findet ausser der Elektra in der Neapeler Gruppe, ist endlich auch kein Beweis für späte Entstehung, da diese Gruppe selbst doch mindestens auf altertümliche Motive zurückgeht.

521. Herme des jugendlichen Pan in Villa Borghese zu Rom.

Neben der grotesken mit Bocksbeinen Hörnern und langem Bart ausgestatteten Gestalt des Pan finden wir in der griechischen Kunst noch eine andere jugendliche und ganz menschliche, von welcher dieser Kopf ein schönes Beispiel ist. Nur die kleinen Hörnchen über der Stirne erinnern noch an jene andere Form und dienen zur deutlichen Charakteristik des Gottes. Der Kopf ist sehr einfach und streng in den Formen und erinnert durchaus an Polykletische Köpfe. Auf Polyklet oder seine Schule werden wir ihn zurückführen dürfen.

Abgeb. Nibby, *Monumenti scelti Borghesiani* Taf. 31, 1. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom III, 3 S. 242, 2. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 537. Furtwängler, Der Satyr aus Pergamon S. 29. *Annali* 1877 S. 202 und die nächste Nummer.

16

522. Pan, Broncestatuette in der Bibliothek zu Paris.

In der ganzen Haltung ist diese Statuette eine recht genaue Nachahmung des Polykletischen Doryphoros, auch die etwas schweren Formen und Verhältnisse des Körpers erinnern daran. Kleine Hörnchen vorne an der Stirne, die Hirtenpfeife in der rechten Hand bezeichnen den Jüngling näher als Pan; mit der linken mag er dem entsprechend ein Pedum geschultert haben.

Abgeb. Mitteilungen III Taf. 12 S. 293 (Furtwängler). Clarac IV Taf. 726 G, 1681 B. Vgl. Chabouillet, *Catalogue général des camées de la bibliothèque impériale* S. 505, 3007 und die vorige Nummer.

523. (102.) Marmorbüste im Museum zu Madrid. Ergänzt ist der grösste Teil des Helms, die Nase und die untere Hälfte des Medusenhauptes, welches sich auf der Aegis befindet.

Eine sichere Erklärung dieses Fragments ist noch nicht gefunden, und ist auch kaum möglich; denn die ursprüngliche Zusammengehörigkeit von Kopf und Brust ist mehr als zweifelhaft. Die Brust stammt wol von einer Darstellung des jugendlichen Zeus, die Bedeutung des Kopfes ist natürlich ganz ungewiss. Der Stil desselben weist auf die ältere Zeit, und zwar sind in den Augen, Haaren und in der Stellung der Ohren noch einige Nachwirkungen des altertümlichen Stils bemerkbar, so dass wir das Werk noch ins fünfte Jahrhundert setzen möchten.

Abgeb. Leipziger Berichte 1864 Taf. 1 S. 173 (Stark); vgl. Hübner, Die antiken Bildwerke in Madrid S. 96, 123. Arch. Ztg. 1876 S. 154 (Michaelis).

524. (86.) Pallas, Marmorstatue der Villa Albani. Ergänzt sind der rechte Arm, soweit er nackt ist, der halbe linke und die vorderen Teile der Füsse. Der Ergänzer hat angenommen, dass die Figur in der Rechten eine Lanze hielt, und für die Linke würde etwa eine Schale vorauszusetzen sein. Es ist auffallend, dass die übereinstimmenden Statuen gerade umgekehrt die Lanze in der Linken und die Schale in der Rechten hielten, doch kann die Bewegung der Arme keine andere gewesen sein.

Dies Bild schildert uns die Göttin nicht als ernst sinnende Jungfrau, wie sie etwa in der Giustinianischen Statue aufgefasst ist, sondern als die Göttin der kriegerischen That. Während jene in der Stellung stiller Sammlung dasteht, entfernen sich hier die Arme energischer vom Körper und der

Kopf macht eine entschiedenere Wendung. Auch das Löwenfell, das die Göttin statt des Helmes über den Kopf gezogen hat, verstärkt diesen Eindruck. Wie homerische Helden, z. B. Agamemnon, ein Löwenfell umwerfen, um das Kriegerische ihrer Gestalt zu heben, wie wir in der Kunst die Amazonen mit einem Fell umgürtet sehen, so dient es auch hier dazu, die Göttin kriegerischer erscheinen zu lassen.

Dies ist die Statue, die für die Kunstanschauung Winckelmann's, der sie täglich unter Augen hatte, so wichtig ist, wie kaum eine zweite. Denn aus ihr vornehmlich abstrahirte er das, was er über den hohen Stil und seine Grazie, 'die dem Pöbel störrisch und unfreundlich scheint', schreibt. Und in der That hatte Winckelmann Recht, sie als ein Werk aus der Zeit des Phidias anzusehen, wie sich aus der Betrachtung der Einzelheiten ergibt.

Die Statue ist im geraden Gegensatz zu späterer Schlankheit kurz und untersetzt, die Falten des Gewandes sind straff und scharfkantig, ja selbst das Motiv der Gewandung, indem das Obergewand nicht frei umgeworfen, sondern auf einer Schulter befestigt ist und die andere frei lässt, erinnert sehr an so viele altertümliche Statuen. Auch der Kopf mit seinem spröden, herben Ausdruck hat unter den altertümlichen Göttertypen seine Analogien und das Profil nähert sich noch demjenigen des altertümlichen Stils, in welchem Nase und Stirn mit einander einen Winkel bilden, der im vollendeten Stil fast ganz verschwindet.

Abgeb. in Fea's Uebersetzung von Winckelmann's Kunstgeschichte *(Storia delle arti)* I Taf. 13. Clarac III Taf. 472, 898 B. E. Braun, Tages und des Herkules und der Minerva heilige Hochzeit Taf. 5. Vorschule der Kunstmythologie Taf. 70. Vgl. Winckelmann, Geschichte der Kunst Buch VIII 2 § 4. Beschreibung der Stadt Rom III, 2 S. 529, 6. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 648. R. Schöne im *Bullettino* 1866 S. 70. Arch. Ztg. 1866 S. 229* macht mit Recht auf die grosse Verwandtschaft dieses Kopfes mit den Polykletischen Werken aufmerksam.

525. (673.) Nackter Jüngling, Marmorstatue im Palast Rospigliosi zu Rom. Ergänzt sind der rechte Arm ohne die Hand und der linke Arm vom Ellenbogen an.

Es hat sich eine grosse Anzahl von Wiederholungen dieses anziehenden Typus erhalten, an welchem das Müde, Matte und Trauernde charakteristisch ist, aber eine treffende Erklärung ist noch nicht gefunden. Eine in Neapel befindliche Kopie, die in der Rechten eine der Granate ähnliche Frucht hält und sich mit der Linken auf einen Pfeiler stützt,

an den ein kleines Idol lehnt von der Art, wie sie gewöhnlich auf Persephone bezogen werden, hat die Vermutung hervorgerufen, dass die Figur in den Kreis der Todesgottheiten gehöre.

Der Kopf der besseren Exemplare und, trotz der starken Verletzung, auch dieses, zeigt eine deutliche Anlehnung an die Polykletischen Köpfe, scheint jedoch jünger. Man könnte also denken, dass diese Gestalt in der Schule des Polyklet erfunden sei; die starke Bewegung im Körper unterscheidet das Werk deutlich von den älteren direkt mit Polyklet in Beziehung stehenden Werken.

Abgeb. *Monumenti* 1856 Taf. 21 S. 97. Göttinger Nachrichten 1869 S. 363 (Wieseler). Arch. Ztg. 1862 S. 305 (Friederichs). 1867 S. 104* (Conze). *Bullettino* 1877 S. 158. Furtwängler, Der Satyr aus Pergamon S. 29, 2. Matz, Antike Bildwerke in Rom I S. 275, 969. Dütschke IV 650. Die gewöhnliche Deutung auf Narkissos stimmt nicht mit der kunstgeschichtlichen Stellung des Werkes; zu der Benennung Hyakinthos ist kein genügender Grund vorhanden. Vielleicht ist die Statue sogar später in anderem Sinne verwendet, als ursprünglich erfunden.

2. Monumentale Skulpturen.

526—528. (110—129.) Skulpturen vom Theseustempel. Es sind uns die Reliefs der Metopen und des inneren Frieses erhalten und noch am Tempel selbst befindlich. Der ersteren sind aber nur achtzehn, die übrigen funfzig Metopen dieses Tempels waren ohne plastischen Schmuck; denn es ist keineswegs Regel, sondern eher Ausnahme, dass, wie am Parthenon, alle Metopen mit Reliefs verziert waren. Jene achtzehn Reliefs befinden sich in den zehn Metopen der vordern, östlichen Seite und den nächst anschliessenden vier Metopen der Nord- und Südseite des Tempels. In den ersteren sind Thaten des Herakles, in den letzteren des Theseus dargestellt. Wir besitzen hier im Abgusse nur eine der letzteren (526) und zwar die an der östlichen Ecke der Nordseite befindliche, die aber zu den vorzüglichsten zählt.

Es ist nicht bestimmt anzugeben, welche That des Theseus hier dargestellt ist, doch wird entweder das Abenteuer mit dem Keulenträger Periphetes oder mit Prokrustes gemeint sein, weil diese in den übrigen sechs sicher auf Theseus bezüglichen Metopen nicht vorkommen.

Die Handlung ist sehr lebendig und charakteristisch wiedergegeben, man sieht, dass Theseus seinen Gegner soeben zu Boden geworfen hat und ihn nun mit der Lanze fast

wie ein wildes Tier abthut. Die linke Hand des Theseus ist erhalten und kann nur die Lanze geführt haben, die rechte lag unzweifelhaft höher am Ende des Schaftes, um dem Stoss mehr Nachdruck zu geben. Wundervoll ist der Gegensatz zwischen der sicheren Kraft des Theseus und der vollkommenen Hülflosigkeit des Gegners, dessen Beine noch in der Luft zappeln und dessen Arme, wenigstens der linke, bemüht waren, den Todesstoss abzuwehren. Auch der Gegensatz in den Formen ist sprechend. Theseus, den man in alter Zeit bärtig darstellte, wie Achill und selbst Paris und Hyakinthos, ist hier bereits der kräftige, aber auch schlanke und leichte Jüngling der späteren Kunst, der als Nationalheld der Athener für das Heroenideal seines Stammes ebenso bezeichnend ist, wie die gedrungenere Mannesgestalt des Herakles für die Dorier; sein Gegner aber ist eine derbere, vollere und bärtige Figur. Dem Stil nach herrscht in Bewegungen und Formen die vollste Freiheit, das Gesicht des Unterliegenden aber hat noch einen durchaus altertümlichen Charakter, ein Gegensatz, den wir aber auch noch später finden. Die Haare sind, wie an den Skulpturen von Olympia, nicht ausgeführt, was der Malerei überlassen blieb.

Diese Metope ist in den Abguss einer Ecke des Tempels eingesetzt, und gibt so zugleich eine Vorstellung von der Bauart desselben. Es ist allerdings nicht die entsprechende Ecke, sondern die südöstliche, auch findet sich die Metope ja nicht an der Vorderseite, doch ist dies für den Eindruck wol gleichgültig.

Der Fries.

Schon in der Zeit des Perikles war an den dorischen Tempeln die Neuerung eingeführt, dass nur am äussern Fries der dorische Stil festgehalten, am innern aber mit dem ionischen vertauscht wurde. So unter andern Beispielen am Parthenon, wo aber unter dem ionischen Fries, der Zelle und Vorder- und Hinterhaus umgibt, noch wie eine nicht sehr schöne Reminiscenz des dorischen Stils, die Tropfenleisten beibehalten sind. Ebenso finden wir am Theseustempel neben dem äussern dorischen Fries einen innern ionischen und der Grund dieser Abweichung von dem strengern, ältern Dorismus liegt gewiss in einer Concession, die man der Plastik machte. Der in Triglyphen und Metopen gesonderte dorische Fries ist der freien Bewegung der Skulptur nicht so günstig,

wie die lange, ungeteilte Fläche des ionischen, weil er den Künstler zwingt, immer für einen bestimmten, knappen Raum, der ihm manches versagt, zu komponiren, und zudem gewinnt das Einheitliche der Komposition, wenn die einzelnen Gruppen derselben nicht durch Triglyphen getrennt sind, sondern auch äusserlich mit einander zusammenhängen.

Der Fries des Theseion umgibt aber nicht, wie der des Parthenon, das ganze innerhalb des Peristyls befindliche Gebäude, sondern nur über der Vorder- und Hinterseite ist ein Friesstreifen angebracht, jener länger als dieser, da er über die Anten hinübergreift, während dieser von ihnen begrenzt wird. Beide Friese befinden sich noch am Tempel selbst.

I. Der östliche Fries.

527. Zum Verständniss der Komposition ist es notwendig, sich die architektonische Einteilung des gegebenen Raums zu vergegenwärtigen. Gerade über den Anten des Tempels befinden sich die beiden aus je drei sitzenden Figuren bestehenden Gruppen, die hinter ihnen stehenden Figuren erstrecken sich von den Anten nach dem Peristyl zu, die zwischen ihnen befindlichen sind über den beiden Säulen des Pronaos angebracht. Hierdurch erklärt sich der beim ersten Anblick befremdliche Umstand, dass die sitzenden, dem Kampf zuschauenden Figuren nicht, wie man erwarten sollte, an den äussersten Ecken der Komposition ihren Platz haben, sondern dass sie mitten hineingesetzt sind. Der Platz, den sie an den äussersten Ecken eingenommen haben würden, war nämlich einmal ihrer Würde — es sind Götter, wie wir sehen werden, — nicht angemessen, ausserdem aber war es wünschenswert, die Trennung der fortlaufenden Darstellung, den Ruhepunkt der Handlung, welchen diese Gruppen bezeichnen, mit architektonischen Ruhepunkten zusammentreffen zu lassen. Zwischen diesen Göttergruppen geht die Haupthandlung vor sich, hinter ihnen, auf den über die Anten hinausgreifenden Stücken, sind in Harmonie mit der geringeren Bedeutung dieses Raums Begebenheiten dargestellt, die sich zu der Haupthandlung wie begleitende Nebenumstände zu verhalten scheinen, und auch wol an anderem Ort oder zu anderer Zeit geschehend gedacht sind.

Die Bedeutung der Kampfgruppe in der Mitte ist dunkel. Dass freilich kein historischer, sondern nur ein mythischer Vorgang gemeint sein kann, geht wol aus den steineschleudernden

Figuren hervor, die sich unter der von rechts herankommenden Partei befinden. Gewiss sind damit wildere und rohere Wesen bezeichnet, es handelt sich offenbar um einen Kampf gegen ähnliche Unholde, wie sie der korrespondirende Westfries zeigt, und man würde nach den Gestalten selbst am liebsten glauben, dass die steineschleudernden Giganten dargestellt seien. Ihre Partei ist die unterliegende, denn die letzte, bereits vor den Göttern der rechten Hälfte befindliche Figur ist sichtlich eine fliehende, die von einem Feinde verfolgt wird, wenn nicht auch dieser, was weniger wahrscheinlich, ein zweiter Flüchtling ist. Zu dieser unterliegenden Partei gehört dann natürlich auch der Gefangene, dessen Fesselung ganz links dargestellt ist, ebenso wie der zweite, der auf dem rechten Endabschnitt von zwei Kriegern geführt wird, während die beiden äussersten Gestalten rechts beschäftigt sind, den Stamm des Tropaions aufzurichten. Hier ist also der Kampf, welcher in der Mitte noch tobt, bereits entschieden, und diese Scene — vermutlich also auch die auf der linken Ecke — ist später zu denken als die der Mitte. Darum nimmt auch keiner der Götter Notiz von diesen Vorgängen; ihr Interesse ist ganz von der Schlacht in Anspruch genommen, ähnlich wie bei Homer die Troja freundlichen und feindlichen Götter dem Kampf der Menschen zusehn. Vielleicht sind sie sogar auch hier den verschiedenen Parteien günstig gedacht. Die Götter der linken Seite sind mit Sicherheit zu benennen, es sind Athena, Hera und Zeus. Die erste wird noch von dem Architekten Stuart, der vor etwa hundert Jahren das Werk sah und zeichnete, mit einem behelmten Kopf abgebildet, ausserdem sind Löcher an ihrer Brust erhalten, die auf Anfügung einer metallenen Aegis schliessen lassen. In der Rechten hielt sie, wie ebenfalls Bohrlöcher zeigen, die Lanze. Durch ihre Bestimmung ist für die beiden andern Gottheiten, denen sie nach ihrem Platz an Rang nachsteht, kaum eine Wahl gelassen, auch sind die beiden ihrem Aussehen nach nicht zu verkennen. Die breite und volle, mit einem Schleier am Hinterkopf bedeckte Frau kann nur die Götterkönigin sein, für deren leidenschaftlichere Art vielleicht auch die lebhafte Geberde der Rechten, mit der sie sich zur Athena herumwendet, charakteristisch ist. Neben ihr sitzt Zeus, der in der Linken ein, wie es scheint, aus Bronce verfertigtes Scepter aufstützte.

Die Symmetrie, die wir in den Eckgruppen und in den Göttergruppen bemerken, herrscht auch in der Mitte, ohne sich allerdings in jeder einzelnen Gestalt oder jeder Gruppe

scharf nachweisbar zu zeigen. Namentlich dienen die in gleichen Abständen verteilten Leichname dazu, die Symmetrie auffällig zu machen, gewiss in Einklang mit der durch die Säulen gegebenen Einteilung des Raums. Offenbar ist die Hauptscene des Kampfes die in der Mitte befindliche, wo ein kräftiger Jüngling, den man ohne hinlängliche Sicherheit Theseus nennt, drei Steine auf ihn stossende Gegner angreift.

II. Der westliche Fries.

528. Auch hier finden wir eine grosse Symmetrie, indem, wenn wir von den Ecken nach der Mitte zu gehen, drei Gruppen, deren mittlere aus drei, die übrigen aus zwei Figuren bestehen, sich genau entsprechen. Es bleiben dann in der Mitte noch sechs Figuren, die sich auch in Gruppen zu je drei Figuren zerlegen lassen; denn wiewol sich eine Figur aus der Gruppe zur Rechten nach der Kentaurengruppe zur Linken hinwendet, so bleibt sie doch räumlich mit den beiden übrigen Figuren ihrer Gruppe in engem Zusammenhang.

Es scheint in diesen Gruppen der Kampf der Kentauren und Lapithen dargestellt, der bei der Hochzeit des Peirithoos zum Ausbruch kam. Denn die in der Mitte besonders hervorstechende Gruppe des unverwundbaren Kaineus, der von zwei Kentauren vermittelst gewaltiger Steine in die Erde gedrückt wird, versetzt uns eben in jene Begebenheit. Auffallend ist freilich, dass wir keine Andeutung des Gelages und des Weiberraubes finden, welche bei der Hochzeit, wie der Mythus erzählt, stattfanden und die an dem so ähnlichen phigalischen Fries nicht fehlen. Wir wissen hierfür keinen Grund anzugeben. Ausserdem ist noch eine zweite Abweichung von der Erzählung der Dichter anzumerken. Kaineus, so heisst es, wurde mit Fichtenstämmen geschlagen oder belastet in die Erde gedrückt, hier dagegen sind die Kentauren im Begriff, einen gewaltigen Felsblock auf ihn zu wälzen, gegen welchen er sich, schon halb eingesunken, mit seinem Schild, dessen Umriss deutlich zu erkennen — der Schild selbst war nach einem Loch zu schliessen, wol in Bronce angefügt — zu schützen sucht. Diese Abweichung soll das Wunder anschaulicher und begreiflicher für das Auge machen, wir würden, wenn der Künstler die dichterische Erzählung wörtlich befolgt hätte, den gemeinten Vorgang allenfalls mit der Kenntniss des Mythus erraten, aber nicht wirklich vor uns sehen.

Sowol dieser als der vordere Fries, deren Beziehung auf

die Gottheit des Tempels wir leider nicht näher angeben können, da es nicht feststeht, wem der Tempel geweiht war, sind bewunderungswürdig in der Freiheit und Lebendigkeit der Bewegungen, in der Kraft der Körper. Die Formen des Nackten sind freilich noch etwas hart und scharf angedeutet, und die Köpfe, von denen sich freilich nur einer an der Westseite in hinlänglich gutem Zustande erhalten hat, zeigen ähnlich wie die Köpfe am Fries von Phigalia, noch keinen Ausdruck der Leidenschaft. In reicher und sicherer Kenntniss des menschlichen Körpers dagegen steht der Fries weit über den meisten Werken dieser Epoche, und diese Kenntniss ist bei jeder einzelnen Gestalt mit liebevollster Sorgfalt angewendet. Nirgends findet sich eine Spur von nur äusserlich erlerntem Schema. Die Bildung der Kentauren ist übrigens ähnlich wie am Parthenon und phigalischen Tempel, und noch nicht so harmonisch durchgeführt, wie in späterer Zeit, wo der Rücken des Pferdekörpers sich in einem Schwunge an den menschlichen Teil anschliesst, während er hier etwas höckerig aussieht.

Das Relief ist völlig rund, wie es Regel zu sein scheint im ionischen und dorischen Fries, und bereits mit grosser Freiheit behandelt; in einem der Todten des östlichen Frieses hat sich der Künstler eine kühne Verkürzung erlaubt. Gewiss wurde es in seiner Wirkung durch Malerei und metallische Zuthaten unterstützt, doch fehlen uns genauere Angaben.

Man hält den Tempel, an dem sich diese Reliefs befinden, gewöhnlich für den von Kimon gebauten Theseustempel. Die topographischen Gründe, welche für und gegen diese Annahme vorgebracht sind, haben bis jetzt noch zu keiner allgemein angenommenen Entscheidung geführt. Der Inhalt der Bildwerke, soweit er fest steht, würde der Vermutung günstig sein, und auch ihr Stil nicht widersprechen, zumal wir nicht wissen, wie lange sich der Bau hingezogen. In den Metopen hat man die Art der Myronischen Schule wiedergefunden, der Fries atmet den Geist des Phidias, doch sind die Formen strenger, gebundener als beim Friese des Parthenon, entwickelter jedoch als manche von dessen Metopen, die ja überhaupt in der Formengebung noch wenig von der freien Art des Phidias spüren lassen. Dass die gesammte Anlage des Baues älter sei als der Parthenon beweist der architektonische Charakter, beweist auch die Verwendung des archaischen Materiales, des parischen Marmors, für die Skulpturen. Die Uebereinstimmung, welche zwischen einzelnen Gruppen des

Westfrieses und der Metopen des Parthenon herrscht — besonders ist die äusserste Gruppe zur Linken der vierten Metope der Südseite ähnlich — erlaubt keinen Schluss auf frühere oder spätere Entstehung, weil wir nicht sagen können, auf welcher Seite die Erfindung der Komposition zu suchen ist. Das eine aber dürfen wir behaupten: in dem Friese des Theseion lernen wir einen genialen Meister kennen, der zwar noch nicht die ganze Freiheit des Parthenon erreicht hat, aber die unmittelbare Vorstufe dazu bildet. Jede neue Betrachtung erfüllt uns mit neuer Bewunderung für dies Werk, welches uns so jugendfrisch anmutet, wie die Knospe zukünftiger Herrlichkeit erscheint — sei es nun, dass die Kunst oder der einzelne Künstler hier grade vor der höchsten Entfaltung stand.

Die Metopen sind *Monumenti* X Taf. 43. 44. 58. 59, einige auch *Ancient marbles* IX Taf. 20. 21, ungenauer aber zum Teil noch in besserer Erhaltung — oder vielleicht mit Ergänzungen des Zeichners — *Antiquities of Athens* III Taf. 6. 13 abgebildet, vgl. *Annali* 1877 S. 93. 1878 S. 193 (Julius); der Fries — mit irriger Vertauschung zweier Platten der Ostseite — *Antiquities of Athens* III Taf. 14, unvollständig *Ancient marbles* IX Taf. 12—20. Dodwell, *Tour through Greece* I zu S. 362. Leake in der Topographie Athens (S. 368 der deutschen Ausgabe) verteidigt besonders die Deutung des Ostfrieses auf den Gigantenkampf des Herakles und hält es für eine freie künstlerische Abweichung, dass Zeus und die andern Götter ruhig dasitzen, was denn doch eine etwas starke Zumutung ist. Otfried Müller in Gerhard's Hyperboreisch-Römischen Studien I S. 276 (= Kunstarchäologische Werke IV S. 1) gab eine Erklärung, wonach Theseus im Kampf mit den Pallantiden dargestellt sei, eine Deutung zu der trotz Ulrichs' Widerspruch (Reisen und Forschungen II S. 135 = *Annali* 1841 S. 74) die meisten Erklärer zurückgekehrt sind; vgl. A. Schultz, *De Theseo* S. 18. Overbeck, Plastik[3] I S. 343. Wilamowitz, Aus Kydathen S. 135. Ulrichs selbst erklärte unter Beistimmung von E. Curtius (Arch. Ztg. 1843 S. 104) den Fries als den Kampf des Theseus gegen Eurystheus, irrt aber zu sehr in der Deutung des Einzelnen, als dass seine Deutung haltbar wäre. Die Scene der Gefangennahme zur Linken müsste nicht an der Seite, sondern in der Mitte dargestellt sein und ganz verfehlt ist die Erklärung der mittlern Göttin zur Linken als Hebe, offenbar nur dadurch veranlasst, dass Ulrichs die Hera auf der andern Seite nötig hat. Da aber Hera vollkommen sicher ist, so scheitert eben daran die Erklärung. Ein Verdienst von Ulrichs aber ist, den Fehler der Stuart'schen Zeichnung in der Anordnung der Platten verbessert zu haben, der auch Leake und Hawkins (in den *Ancient marbles*) irre geleitet hat. Andere Deutungen haben Heydemann, *Analecta Thesea* S. 20. Pervanoglu im *Philologus* XXVII S. 672. Lolling in den Göttinger Nachrichten 1874 S. 17. Brunn in den Münchener Sitzungsberichten 1874 II S. 51 vorgeschlagen; keine ist ohne Bedenken. Die Wiederholungen von Gruppen des Theseion am Parthenon hat zuletzt W. Gurlitt, Das Alter der Bildwerke und die Bauzeit des sogenannten Theseion S. 10 besprochen; vgl. W. Klein, Euphronios (Denkschriften der Wiener Akademie XXIX) S. 72.

Ueber die topographischen Fragen vgl. ausser den genannten Ross, Das Theseion. Wachsmuth, Die Stadt Athen I S. 357. Dittenberger im

Hermes IX S. 385. Löschcke, *De Pausaniae descriptione urbis Athenarum* S. 21, über die Entstehungszeit noch Kekulé in Bädeker's Griechenland S. XC. Murray, *A history of greek sculpture* S. 235. — Sybel 3360.

529—533. Architekturproben vom Theseion in Athen. Ein Säulenkapitell (529), ein Antenkapitell (530), ein Stück von der Decke (531), fünf Proben verschiedener Leisten, zum Teil mit deutlichen Spuren der Bemalung (532—532D). Die Schrift ähnlichen Zeichen an dem Sockel (533) vermag ich nicht zu erklären.

534—722. Die Bildwerke des Parthenon. Der Parthenon und seine Skulpturen waren bis zum Jahr 1687 noch ziemlich gut erhalten; denn es fehlten nur die Mitte des östlichen Giebels und ein paar Statuen des westlichen. Wir entnehmen dies aus den Zeichnungen des Malers Jacques Carrey, der im Jahre 1674 im Gefolge des französischen Gesandten in Constantinopel, Marquis de Nointel, Athen bereiste und den grössten Teil der Skulpturen des Parthenon zeichnete. Diese Zeichnungen, die sich auf der Pariser Bibliothek befinden, sind, weil eben vor der zerstörenden venezianischen Belagerung verfertigt, von grosser Wichtigkeit, trotz vieler stilistischer und materieller Unrichtigkeiten, die sich einmal daraus erklären, dass Carrey ohne Gerüst und in sehr kurzer Zeit — in weniger als einem Monat — seine Arbeit vollendete, dann aber auch aus dem künstlerischen Geschmack, in dem er als Schüler Le Brun's, befangen war. Nachbildungen der Zeichnungen beider Giebel sind hier aufgehängt.

Bei der Belagerung Athens durch die Venezianer 1687 hatten die Türken eine grössere Menge Pulver in dem Parthenon niedergelegt; eine Bombe schlug hinein und riss den Tempel auseinander. Diese Explosion schadete den Skulpturen der Metopen und des Frieses ungemein, weniger den Giebelfeldern und gar nicht dem östlichen. Denn was Carrey von demselben sah und zeichnete, ist mit Ausnahme einiger Köpfe noch vorhanden, ja, wir besitzen noch mehr, was später zum Vorschein gekommen ist. Der Westgiebel dagegen erlitt damals eine grosse Beschädigung indem das Gespann der Athena, welches der Venezianische Feldherr Morosini als Siegeszeichen mit sich nehmen wollte, von der Höhe des Tempels herabstürzte und zerschellte. Vermutlich ist damals die ganze mittlere Gruppe bis auf die wenigen Bruchstücke zu Grunde gegangen. In diesem Zustande immer fortschreitender Zerstörung blieb der Tempel, bis im Anfang dieses

Jahrhunderts Lord Elgin, der damalige englische Gesandte bei der hohen Pforte die Skulpturen des Ostgiebels, und den grössten Teil der übrigen, soweit sie noch am Tempel vorhanden waren oder durch Ausgrabungen zum Vorschein kamen, nach England überführte, und nach langen Verhandlungen im Jahre 1816 dem Brittischen Museum überliess, dessen vorzüglichsten Besitz sie jetzt bilden.

Für die Entstehungszeit des Tempels haben wir folgende Daten. Im Jahre 438 v. Ch. wurde das Tempelbild dem Kultus übergeben; damals war also der Tempel im Wesentlichen fertig. Doch scheint man, nach vorhandenen Abrechnungen zu schliessen, noch vier Jahre länger am Tempel, und besonders an den Giebeln, gearbeitet zu haben. Der Beginn des Baues fällt in die Mitte des fünften Jahrhunderts.

Eine Zusammenstellung aller Reste der Bildwerke, soweit sie damals bekannt waren, sowie der geschichtlichen Ueberlieferung und der modernen Arbeiten gab 1871 A. Michaelis in seinem Werke 'Der Parthenon'. Vgl. daneben Newton, *The sculptures of the Parthenon (Synopsis of the contents of the British Museum)* und E. Petersen, Die Kunst des Pheidias; einzelne neuere Arbeiten werden an ihrer Stelle angeführt werden. Die Geschichte des Tempels in neuerer Zeit gibt Laborde, *Athènes aux XVe, XVIe et XVIIe siècles.* Michaelis S. 45. 352; vgl. *Gazette archéologique* I Taf. 8 S. 26 (Papayannakis). Mitteilungen II Taf. 2 S. 38 (Duhn). *Journal of hellenic studies* IV S. 86 (Waldstein). Ueber die Entstehungszeit des Baues vgl. den Aufsatz von Löschcke in den Historischen Untersuchungen, Arnold Schäfer gewidmet S. 39.

I. Der östliche Giebel.

534—546. Wir besitzen, wie gesagt, nur die Ecken, nicht die Mitte dieses Giebels, wissen aber aus Pausanias, dass die Geburt der Athena darin dargestellt war. Wie wir uns diese Scene zu denken haben, ist völlig ungewiss, nur ist es unwahrscheinlich, dass sie so dargestellt war, wie auf älteren Vasengemälden, wo nämlich Pallas als kleines Kind aus dem Haupte des Zeus hervorgeht. Gewiss war sie völlig erwachsen dargestellt, in furchterregender Erscheinung, wie griechische Dichter die Scene ihrer Geburt schildern, wie es der Würde der Gottheit und der Würde des Ortes allein angemessen, wie es endlich auch nach Ausdruck und Bewegung der erhaltenen Figuren notwendig vorauszusetzen ist. Denn aus diesen sehn wir, dass das Staunen, ja zum Teil Entsetzen der olympischen Götter das Thema der Komposition war. Phidias konnte seine Göttin nicht erhabener schildern, als indem er um sie den Olymp versammelte, in Staunen und Entsetzen über die gewaltige, neugeborene Göttin.

Aehnlich wie am äginetischen Tempel war auch hier das Prinzip befolgt, hauptsächlich durch die Verschiedenheit der Stellungen die für den Raum des Giebelfeldes notwendige Abstufung der Figuren hervorzubringen. Dies Prinzip ist keineswegs das einzige im Altertum übliche, an Giebelfeldern, die wir aus Lykien und Etrurien kennen, wird nicht durch die Stellungen, sondern durch allmähliche Verkleinerung der Figuren die Uebereinstimmung mit dem gegebenen Raum erreicht: ein zwar sehr einfaches, aber auch unkünstlerisches Mittel, weil es komische und unmotivirte Kontraste zwischen den puppenhaften Eckfiguren und kolossalen Mittelfiguren hervorruft und den Raum als Zwang empfinden lässt. Am Parthenon dagegen fanden zwar, wie die Reste des Westgiebels zeigen, Grössenunterschiede statt, aber doch nicht so bedeutende, dass die Figuren ihre Gleichartigkeit verloren hätten und der Raum als Zwang empfunden wäre. Eben dies konnte nur vermieden werden, wenn die bedeutendsten Differenzen durch die Stellungen ausgeglichen wurden.

Wir beginnen die Betrachtung des Einzelnen mit einem in Athen befindlichen männlichen Torso (541), der im Jahre 1836 bei den durch Ross geleiteten Ausgrabungen an der Ostseite des Parthenon gefunden ist. Er stammt nach seinem Fundort gewiss aus dem östlichen Giebelfeld und kann, da die Ecken des Giebels erhalten sind, sowie nach seiner bedeutenden Grösse, nur der im Uebrigen verlorenen Mittelgruppe angehört haben, worauf auch seine Stellung und Bewegung hinweisen. Die Figur stand aufrecht mit erhobenen Armen und drehte, wie die Halsmuskeln schliessen lassen, den Kopf nach ihrer rechten Seite, sie gehörte also in die rechte Hälfte der verlorenen Mittelgruppe und stellte einen Gott dar, der mit staunend erhobenen Armen vor dem wunderbaren Ereigniss zu seiner Rechten zurückwich. Vielleicht ist es der Gott — Hephaistos oder Prometheus, denn die Ueberlieferung schwankt hier durchaus* — welcher den erlösenden Schlag geführt hat, und über die Wirkung desselben fast am meisten erschreckt scheint.

Noch eine zweite Gestalt müssen wir der schon von Carrey nicht mehr gesehenen Mitte dieses Giebels zuweisen. Es ist ein weiblicher Torso (540) mit einem einfachen, dünnen Gewande bekleidet, wie es der schnellen, leichten Nike — denn das ist die Figur — so sehr angemessen ist. Man bemerkt nämlich am Rücken grosse Löcher zum Einsatz von

* Vgl. Münzel, *Quaestiones mythographae* S. 19.

Flügeln, von denen sich auch Fragmente in Athen befinden. Der rechte Oberschenkel dieser Figur ist 1860 durch den Engländer Lloyd in einem in London befindlichen Fragment glücklich entdeckt, und wir erhalten dadurch ein noch viel lebendigeres Bild von der Sturmeseile, mit welcher Nike der Mitte zustrebt. Das linke Knie, welches sich ebenfalls in London gefunden hat, fehlt hier noch. Der rechte Arm war wie verlangend nach vorwärts ausgestreckt: Nike eilt der neugeborenen Göttin zu, deren unzertrennliche Gefährtin sie werden sollte. Auch diese Gestalt muss, ihrer Grösse nach, der Mitte des Giebels nicht zu fern gestanden haben.

Man hat allerdings mehrfach angenommen, dass diese Gestalt dem Westgiebel angehöre, und mit der Figur identisch sei, die auf Carrey's Zeichnung neben Amphitrite, der Lenkerin von Poseidon's Gespann der Mitte zueilt. Da sichere Fundnotizen fehlen, schien die Sache zweifelhaft. Doch durfte einerseits Nike in unserem Giebel keinesfalls fehlen, andererseits ist mit Recht darauf aufmerksam gemacht worden, dass bei dem Torso auch der linke Arm hoch gehoben war, der bei der fraglichen Gestalt des Westgiebels gesenkt erscheint, dass also beide in der That verschieden sein müssen.

Der verlorenen Mittelgruppe zunächst steht links eine lebhaft bewegte weibliche Gestalt; die entsprechende rechts ist nicht erhalten. Wir dürfen für sie eine ähnliche Bewegung nach rechts hin voraussetzen. Dies waren die letzten aufrecht stehenden Figuren, auf welche dann die sitzenden und liegenden folgen. Der erwähnten Gestalt zur Linken (539) fehlen Kopf und Arme, doch kann kein Zweifel darüber sein, wie sie zu restauriren ist. Schon die ganze Stellung, insbesondere aber der Hals zeigt, dass der Kopf rückwärts gewandt war, nach dem Ereigniss der Mitte, während die Arme den frei flatternden Mantel hielten und in ihrer Richtung mit der steigenden und sinkenden Linie des Giebels korrespondirten. Das Mädchen also — denn es ist eine zarte, kaum entwickelte Mädchengestalt — scheint, entsetzt von der gewaltigen Erscheinung der Pallas, in eiliger Bewegung sich entfernen zu wollen, und gerade für ein solches Alter ist dies Motiv bezeichnend. Ihre Kleidung ist der bei den spartanischen Mädchen übliche, nur an einer Seite zusammengenähte Rock, der das linke Bein nackt heraustreten lässt; in der Kunst sieht man diese dem alten attischen Stil noch fremde Tracht, namentlich an jungfräulichen Figuren, insbesondere an der Nike. Man hat diese Figur Iris genannt, und ange-

nommen, sie eile aus dem Olymp, um die Geburt der Göttin zu verkünden, doch würden wir erwarten, die Götterbotin geflügelt zu sehn, und können uns darum jener Auffassung nicht anschliessen. Wir lassen ihren Namen unbestimmt, so wie den der beiden folgenden reiferen Frauen (537. 538) die ruhig auf ihren Stühlen sitzen, und von dem Ereigniss der Mitte nicht sehr berührt werden. Denn dass die eine den linken Arm erhebt, kann keine Verwunderung ausdrücken; dem widerspricht, dass sie, wie die Halsmuskeln erkennen lassen, ihrer Nachbarin den Kopf zuwandte. Jedenfalls sind es zwei in näherem Bezug zu einander stehende Göttinnen, die hier so traulich gruppirt sind. Man hat an Demeter und Kora gedacht, doch lässt sich das nicht beweisen. Auf sie folgt (536) eine völlig unbeteiligte Figur, für die mancherlei Benennungen vorgeschlagen sind, aber keine sicher ist. Denn auch die jetzt meist angenommene auf Dionysos ist nicht frei von Bedenken. In der Ecke des Giebelfeldes endlich (534) steigt Helios aus den Wellen, die deutlich angegeben sind, empor, man sieht von dem Gott nur die hervorragenden Arme und den Hals, dessen Kopf leider fehlt. Von seinen vier Pferden, die etwas vor einander hervortreten, befinden sich die beiden hier vorhandenen (535) im Brittischen Museum, die beiden anderen, in niedrigerem Relief angegebenen, noch am Gebäude selbst.

Auf der rechten Seite finden wir eine Gruppe von drei eng verbundenen weiblichen Gestalten (542—544). Zunächst eine Göttin, die durch die Richtung des Kopfes ihre Teilnahme zu erkennen gab, freilich weniger lebhaft als die folgende Figur, die, mit der Rechten den Zipfel des Obergewandes fassend — wie man nach der Bewegung des Arms und nach den Gewandfalten schliessen muss —, im Begriff ist, vom Stuhl aufzuspringen, während die letzte noch völlig unbeteiligt daliegt. Es fehlt uns durchaus an Anhaltspunkten, diesen drei, gewiss wieder schwesterlich oder in ähnlicher Weise verbundenen, Göttinnen bestimmte Namen zu geben.

In der Ecke des Giebels war dann als Gegenstück zum Helios die Mondgöttin dargestellt. Der berühmte, jetzt in London befindliche Kopf ihres Pferdes hing zum Teil über das Kranzgesimse herab, ebenso wie der äusserste Pferdekopf auf der Seite des Helios und wie manche Glieder der Figuren, Füsse und Kniee über das Gesimse vorsprangen, so dass die Gruppe, aus der strengen Begrenzung des Reliefs heraustretend, die Linien der Architektur mehrfach durchschnitt und

dadurch eine grössere Freiheit gewann, ohne die architektonische Strenge allzusehr zu verletzen.

Die Lenkerin dieses Rosses, Selene, fehlte zur Zeit Carrey's, ist aber durch Lloyd in einem später an der Südwestecke des Parthenon entdeckten, in Athen befindlichen Torso (545) scharfsinnig wiedererkannt. Die Figur ist nach Frauenart reitend zu denken; denn so wurde Selene in der älteren Kunst dargestellt. Ihr Kopf war nach der Mittelgruppe zurückgewandt. Sie ist natürlich im Meere untertauchend gedacht, so wie Helios aufsteigend. An ihrer Tracht sind die Kreuzbänder zu bemerken, die man vielfach an den verschiedensten Figuren findet; sie scheinen eine aus dem Leben genommenene Tracht zu sein, die das Herabgleiten der Gewänder von den Schultern verhinderte, und gaben den Bildhauern Gelegenheit zu den anmutigsten Gewandmotiven. Die Löcher am Gürtel dienten zur Befestigung eines Metallschmucks, an andern Figuren waren auch Hals- und Armbänder von Metall hinzugefügt und der sogenannte Dionysos hatte Sandalen von Metall, wie man ebenfalls aus den zurückgebliebenen Löchern abnehmen kann.

Es sind verschiedene Meinungen darüber aufgestellt, in welchem Sinne hier der aufsteigende Helios und die niedersteigende Selene angebracht seien. Gewiss ist es am einfachsten und natürlichsten zu glauben, dass sie nur zur Verherrlichung der Scene dienen, indem sie den Ort derselben als den Himmelsraum, an dem die Gestirne auf und niedersteigen, bezeichnen, wobei auch die Absicht mitgewirkt haben mag, durch ihre Darstellung die frühe Morgenstunde als die Zeit des Ereignisses anzudeuten.

Von Farbenspuren hat sich kaum etwas erhalten, der Hintergrund war jedenfalls bemalt. Auch einige Einzelheiten setzen Malerei voraus, nämlich das Schulterband an der zweiten Figur der rechten Ecke und die Wellen, aus denen Helios emporsteigt; wir können aber nicht mehr bestimmen, wie weit man in der Anwendung der Farbe ging.

Die Rückseiten der Figuren sind fast sämmtlich, mit Ausnahme der sogenannten Iris, mit gleicher Sorgfalt ausgeführt wie die Vorderseiten. Man hat daraus geschlossen, dass die Statuen, bevor sie an ihren Bestimmungsort kamen, öffentlich zur Besichtigung ausgestellt wurden. Indessen scheint die Vollendung der Rückseite mehr eine Eigentümlichkeit gewisser Kunstperioden, nämlich der älteren Zeit zu sein, und erklärt sich leicht aus der künstlerischen Stimmung jener Zeit,

der das flüchtige Virtuosentum noch fremd war. Sehr schön sagt hierüber der Bildhauer Rietschel*: 'Es hat mich immer mit einer Art Rührung und Bewunderung erfüllt, dass die parthenonschen Giebelfiguren an der Rückseite ebenso vollendet sind als vorn. Der Künstler wusste, dass, wenn dies Werk aus seiner Hand und seiner Werkstatt war, nie ein menschliches Auge dahin blicken könne, wo seine Liebe, Mühe und Sorge das Reizendste geschaffen und gepflegt hatte. Jetzt nach über zweitausend Jahren ist es uns, mehr durch glücklichen Zufall als durch geschichtliche Notwendigkeit, vergönnt, diese treuen Liebesopfer einer echten Künstlerseele zu entdecken. Warum that dies der Künstler, da soviel Zeit und Mühe verloren schien? Er that es aus wahrhaft göttlichem Schaffensdrange, das, was da werden sollte, vollkommen und seiner selbst wegen werden zu lassen, wie die Blume auf einsamem Abhange in menschen- und tierlosen Einöden blüht; sie nutzt nichts als Nahrungsmittel für Tiere, sie erfreut kein menschliches Auge und doch ist sie so vollkommen entwickelt, wie die prachtvollste Blume des Ziergartens. Da ist kein Nebenzweck, nur harmonisch vollkommene Entwickelung, um ihren göttlichen Schöpfer zu preisen.'

Dass diese Skulpturen gleichzeitig mit der Erbauung des Parthenon entstanden, ist nicht zu bezweifeln. Es sind in ihnen noch manche Züge erhalten, die ihren Zusammenhang mit dem altertümlichen Stil beweisen, bei der Annahme späterer Entstehung aber schwerlich vorhanden wären. Dies gilt namentlich von den Köpfen der Figuren, von denen sich zwar nur einer, der des sogenannten Dionysos, auf einer Figur erhalten, doch ist noch ein zweiter da (561), der zwar nicht einer bestimmten Figur, nicht einmal einem bestimmten Giebelfelde, wol aber dem Parthenon mit Sicherheit zugeschrieben werden kann. Er ist unter dem Namen des Weber'schen Kopfes bekannt, da er bei dem Kaufmann David Weber in Venedig zuerst zum Vorschein kam, stammt aber aus dem Besitz Felice San Gallo's, des Sekretärs von Morosini, und hat hiernach die äussere, nach seinem Stil aber auch die innere Wahrscheinlichkeit, zum Parthenon zu gehören, für sich. Der Kopf ist vom Grafen Laborde in Paris gekauft und befindet sich jetzt in dessen Besitz. Die Löcher über der Stirn und in den Ohrläppchen setzen die Hinzufügung eines metallnen

* Ernst Rietschel von A. Oppermann S. 226.

Diadems und Ohrgehänges voraus, übrigens sind Nase, Lippen, Kinn und Hinterkopf ergänzt. Nichtsdestoweniger sieht man deutlich noch jenes altertümliche Lächeln der frühern Zeit, zwar ohne alles Unangenehme, wie eine milde Freundlichkeit, aber doch noch als etwas Ueberkommenes, so dass der Ausdruck noch nicht frei ist. Und Aehnliches bemerkt man in dem wiewol verstümmelten Kopf des vermeintlichen Dionysos. Man darf auch behaupten, dass der Marmor im Vergleich zu späteren Werken, z. B. dem Münchener Ilioneus, zu wenig Stimmung hat, als dass wirklich seelenvolle Köpfe damit vereinbar wären. Wir sprechen damit natürlich keinen Tadel aus, sondern suchen nur die Eigentümlichkeit der Werke zu bestimmen, die darin besteht, dass der Marmor gleichsam in Fleisch verwandelt, dass alle Muskeln elastisch und schwellend erscheinen und alle Härte des Stoffs überwunden ist. Die Figuren sind der Natur nachgeschaffen, nicht nachgeahmt, wie die Aegineten, und wiewol an diesen majestätischen und mächtigen Gestalten auch die kleinste Einzelheit, z. B. die Hautfalten, sorgfältig angegeben ist, so scheinen sie doch leicht und mühelos geboren, wie ein platonischer Dialog. Und ebenso bemerkt man an den Gewändern nirgends die Spur der toten Regel, sie hängen leicht und locker am Körper und das Material ist auch hier völlig überwunden. Scharfkantig sind die Falten noch gebrochen in deutlicher Nachwirkung des alten Stils, aber das findet sich auch noch später und dient nur dazu, den Eindruck der Hoheit, den die Gestalten bei aller Freiheit machen, zu erhöhen.

Ob Phidias selbst an diesen Statuen gearbeitet, ist zweifelhaft. Jedenfalls sind sie nicht von einer Hand. Die Gestalt der Iris verrät einen ganz andern Meister, als z. B. die in dem Schoss der Schwester ausgestreckt liegende Eckfigur. An jener finden sich weit weniger Einzelheiten als an dieser, dort hat sich der Meister vielleicht in Rücksicht auf die hohe Aufstellung, mit der Angabe der Hauptsachen begnügt, über diese hat er eine Fülle des anmutigsten Details ausgegossen, die der Gestalt eine wunderbare Mischung von Hoheit und Anmut verleiht. Es giebt keine zweite Figur der Plastik, die in der Poesie der Situation, in Schönheit, Adel und zugleich Lebensfrische der Formen und in Freiheit und Zufälligkeit der Gewandfalten mit dieser wunderbaren Gestalt wetteifern könnte.

Zum Ostgiebel vgl. Michaelis S. 164. Petersen S. 105. Newton S. 3.

Die Londoner Stücke sind *Ancient marbles* VI Taf. 1—7. 9—13 am besten abgebildet, vgl. auch Rayet, *Monuments de l'art antique* I Taf. 32. Lucy M. Mitchell, *Selections from ancient sculpture* Taf. 6. *A history of ancient sculpture* S. 353. Murray, *A history of greek sculpture* II Taf. 4—7 S. 67. Das ganze Material findet sich bei Michaelis Taf. 6. Neuere Arbeiten sind: Münchener Sitzungsberichte 1874 II S. 4 (Brunn). Rheinisches Museum N. F. XXXII S. 118 (Blümner). Leipziger Berichte 1880 S. 42. 168 (Overbeck). Arch. Ztg. 1881 S. 304 (Furtwängler). *Revue archéologique N. S.* XLIV S. 173 (Ronchaud). *Philologus* 1872 S. 375 (Gerlach). Zur Mittelgruppe vgl. Arch. Ztg. 1876 S. 118 (Löschcke). Schneider, Die Geburt der Athena, und unten das Puteal in Madrid; zur Frage über die Zugehörigkeit der Nike Arch. Ztg. 1871 S. 110. 1882 S. 376, 11. *Academy* XVIII 1880 S. 281 (Michaelis). Göttinger gelehrte Anzeigen 1871 S. 1948 (Matz). Arch. Ztg. 1880 S. 130 (Trendelenburg). Dass Selene reitend, nicht fahrend dargestellt sei, hat Grosse, *De Graecorum dea Luna* S. 17 bemerkt. — Sybel 5365. 5366.

II. Der westliche Giebel.

547—570. Von diesem Giebel ist noch weniger erhalten, als von dem vorderen, doch sind wir durch die Zeichnungen Carrey's, der dies Giebelfeld bis auf wenige Figuren noch vollständig sah, in den Stand gesetzt, sowol den einzelnen erhaltenen Figuren ihre Plätze anzuweisen, als auch die Komposition des Ganzen zu verstehen.

Während im östlichen, vordern Giebel Athena als die olympische Göttin verherrlicht war, erschien sie in diesem westlichen als die attische Landesgöttin. Und zwar war dargestellt, wie sie im Streite um Attika dem ihr Land beanspruchenden Meeresgotte entgegentrat und ihn zum Rückzuge zwang.

Welcher Form der Sage Phidias gefolgt sei, und welchen Augenblick er dargestellt habe, ist uns nicht überliefert, wir müssen also versuchen, dies aus dem Werke selbst zu erkennen. Leider sind uns von den Gestalten beider Götter nur kleine Reste erhalten, aber aus Carrey's Zeichnung erkennen wir, dass der wilde Meeresgott mit gewaltigem Schritte vor Athena nach rechts zurückweichend dargestellt war, und auch die Göttin selbst in starker Bewegung erschien. Die Sage meldete, dass bei diesem Streite um das attische Land Poseidon den Salzquell auf der Akropolis hervorgebracht habe, Athena den Oelbaum, welche beide im Poliastempel gezeigt wurden. Ueber den Sinn dieser Zeichen schwankte die Ueberlieferung, bald sah man sie nur als Beweise der Besitzergreifung an, bald als Wunderzeichen nach deren Grösse und Nutzen für das Land ein von

Zeus eingesetztes Gericht geurteilt und Poseidon für besiegt erklärt habe. Der Oelbaum war in der Mitte des Giebels dargestellt, Reste davon haben sich in Athen gefunden; der Salzquell dagegen war nur durch einige Delphine zu Füssen der Wagenlenkerin des Poseidon angedeutet, wie Carrey's Zeichnung und ein wiedergefundener Rest beweisen. Man hat daraufhin angenommen, dass eben die Erschaffung dieser Wunderzeichen dargestellt gewesen sei, und dass Poseidons Zurückweichen sich aus dem Entsetzen über den plötzlich aufspriessenden Oelbaum erkläre, oder aus dem Unmut, der ihn ergreife, da er sich durch Athena überboten sieht. Beide Auffassungen sind nicht geeignet, die starke Bewegung der Götter zu erklären, und leiden auch sonst an mancherlei Schwierigkeiten. Es hat sich nun in der Krim ein Vasenbild gefunden, an dessen Abhängigkeit von der Mittelgruppe füglich kein Zweifel sein kann, wenn auch mancherlei Abweichungen im Einzelnen vorkommen, und vor allem die Gewalt der Bewegungen abgeschwächt erscheint. Aber über den dargestellten Augenblick kann hier keine Unklarheit obwalten: Poseidon zielt mit dem Dreizack auf die Wurzeln des Oelbaumes, seinen Stoss aufzufangen eilt Dionysos, der Schützer der Bäume, mit dem Thyrsos herbei, und zugleich tritt Athena mit geschwungener Lanze dem Gotte entgegen, welcher das Zeichen ihrer Besitzergreifung vertilgen möchte. Der Dionysos ist natürlich Zuthat des Vasenmalers, aber er macht den Sinn der ganzen Scene klar, und zeigt, was dieser im Giebel des Parthenon dargestellt zu sehn glaubte. Aber ist seine Interpretation eine authentische? Wir glauben es annehmen zu dürfen, obwol es uns an sich nicht unglaublich scheint, dass Phidias seine Götter auch in wirklichem Kampfe zu zeigen gewagt hätte. Doch war es schwieriger, dann den endlichen Sieg der Athena anzudeuten, ohne Poseidon wirklich unterliegen zu lassen, während das entsetzte Zurückfahren des Gottes vor der plötzlichen Erscheinung seiner Gegnerin ihren Ruhm zu erhöhen geeignet war, ohne doch seine Würde zu beeinträchtigen. Die Bewegung Poseidon's ist sichtlich ein Zurückweichen, die der Athena dagegen hat nur den Zweck, die Wucht ihres Lanzenstosses zu verstärken. Die geringen erhaltenen Reste machen es unmöglich, mit vollständiger Gewissheit zu entscheiden, ob der Angriff des Poseidon Pallas selbst oder nur ihrem Wahrzeichen galt, aber ein wirklicher Streit, ein Augenblick voll dramatischen Lebens und packender Anschaulichkeit war sicherlich dargestellt.

Von der Figur des Poseidon besitzt London den brustlosen Rumpf (552), während die Brust, die erst später bei den Ausgrabungen in den dreissiger Jahren gefunden wurde, sich in Athen befindet. Durch diesen Poseidontorso, in dem Kraft und Leben ihren höchsten Ausdruck gefunden, und überhaupt durch sämmtliche in den Giebeln wie am Fries dargestellte Göttergestalten, wurde die Meinung Winckelmann's, dass die griechischen Bildhauer ihre Götter ohne Adern, um ihnen einen mehr ätherischen Leib zu geben, dargestellt hätten, widerlegt, oder richtiger, auf eine spätere Zeit der Kunst, für die sie allerdings noch richtig scheint, beschränkt. Von der Pallas ist ein Stück der Brust (551) erhalten, an welcher die Aegis, deren Schlangen und Medusenkopf, wie die zurückgebliebenen Löcher zeigen, von Metall angefügt waren, schräg gelegt ist.

Die beiden streitenden Götter sind, wie die Carrey'sche Zeichnung zeigt, mit ihren Gespannen herangekommen; von den Rossen beider sind zahlreiche Bruchstücke in Athen vorhanden, doch ist eine bestimmte Zuteilung meist unmöglich. Von den beiden Pferdeköpfen 556. 557 ist erst kürzlich erkannt worden, dass sie zu Poseidons Gespann gehört haben müssen. Der eine war, nach den Falten am Hals zu schliessen, stark nach links gewandt, und würde also in Athena's Gespann sich nach der Giebelwand kehren, der andere ist auf seiner rechten Seite abgeplattet um an die Wand des Giebels befestigt zu werden. Derselbe Umstand weist die beiden Bruchstücke 558. 559 diesem Gespann zu. Wohin der Pferdekörper 560 gehört, scheint nicht auszumachen.

Im Gefolge der beiden Götter dürfen wir befreundete Gottheiten oder Dämonen voraussetzen, deren Benennung aber nur bei sehr wenigen mit Sicherheit möglich ist. Von der Figur, die den, übrigens schon zu Carrey's Zeit verschwundenen, Wagen des Poseidon lenkte, ist ein Torso (553) übrig, welchen man auch jetzt noch an der zurückgelehnten Stellung und Bewegung der Arme sogleich als den einer Wagenlenkerin erkennt. Es ist Amphitrite, und das Gewand, welches den linken Schenkel entblösst liess, ist charakteristisch für die Meergöttin. Hinter dieser folgt bei Carrey eine sitzende Göttin, an die sich ein Knabe schmiegt, deren Unterteil in London erhalten ist (554). In der dann folgenden Gruppe sehn wir eine nackte jugendliche Gestalt im Schosse einer Frau sitzen; von dieser letzteren ist ein Stück des rechten, also ursprünglich der Wand zugekehrten Schenkels (555) erhalten. Endlich

hat sich in Athen noch der Körper eines kauernden Jünglings gefunden, der in der äussersten rechten Ecke seine Stelle neben einem gelagerten Mädchen hatte. Von diesem befindet sich noch ein Rest am Parthenon selbst. Man erkennt in ihnen den Ilissos und die Quelle Kallirroe. Abgüsse fehlen uns leider noch. Auf die Seite der Athena gehört zunächst ein männlicher Torso, der auf Carrey's Zeichnung hinter den Pferden der Göttin erscheint (550), und wol mit Recht für Hermes gehalten wird. Sein Kopf war nach rechts zurückge wandt, seine rechte Hand vorwärts ausgestreckt. Sodann sind die drei letzten Figuren zunächst der Ecke erhalten, von denen zwei eine Gruppe bilden, die sich in Athen, und zwar noch an ihrem ursprünglichen Ort befindet (548. 549). Die Bewegung dieser Figuren ist nicht misszuverstehn; beide hatten, wie man an dem Halse sieht, ihre Köpfe nach der Mittelscene gerichtet und sind in lebhafter Erregung. Die Frau, eine jungfräuliche Gestalt, schmiegt sich wie erschreckt an den älteren, bei Carrey bärtigen, Mann und ist im Begriff aufzustehn; ihr linker Arm, der, wie man aus den gespannten Muskeln sieht, erhoben war, drückt Staunen und Schrecken aus und veranlasst zugleich das anmutige Motiv, dass die Spange auf der Schulter sich löst und die eine Brust entblösst wird. Aehnlich der Mann, denn auch er ist im Begriff sich aufzurichten und stemmt zu dem Zweck den linken Arm fest auf die Erde. Ein lange ungedeutetes Bruchstück in London ist durch Lloyd als vorne anschliessend erkannt worden; dadurch steht es fest, dass dieser Mann auf den Windungen einer mächtigen Schlange sitzt, die sich auch hinten verfolgen lassen, doch ist eine sichere Deutung noch nicht gefunden.

Die letzte, jugendliche Figur (547), die zu den lebensvollsten und schönsten gehört und auf der geschützten Rückseite ganz frisch erhalten ist, fasste mit der Rechten das Gewand und suchte sich, auf die Linke gestützt, herumzudrehen, um das Ereigniss in der Mitte des Giebels, auf welches der Kopf, wie man aus den Halsmuskeln sieht, bereits hingerichtet war, besser beobachten zu können. Denn während am Ostgiebel die Eckfiguren noch ganz unberührt sind von der Wirkung des in der Mitte vorgehenden Ereignisses, pflanzt sich hier ebenfalls von der Mitte ausgehend die Erregung bis auf diese letzte Figur fort. Auch dies ist ein Flussgott und entspricht dem in der rechten Ecke gelagerten. Mit Recht hält man ihn für den Kephisos, da er jenem gegenüber den Eindruck

einer bedeutenderen Gottheit macht, auch stimmt dazu die wirkliche örtliche Lage der beiden Flüsse in Beziehung auf die Giebelecken. Neben dem Kephisos war übrigens eine jetzt verlorene Quellnymphe dargestellt.

Eine ziemlich beträchtliche Anzahl kleinerer Fragmente der Giebelfiguren in London und Athen hat sich bis jetzt keiner bestimmten Gestalt zuweisen lassen, einige derselben finden sich in Abgüssen unter N. 561—570; ein Kopf den man irrtümlich hierher gerechnet hat unter N. 726, ein Fuss unter N. 723.

Zum Westgiebel vgl. Michaelis S. 178. Petersen S. 157. Newton S. 17. Die wenigen in London befindlichen Stücke sind *Ancient marbles* VI Taf. 8. 13—19 abgebildet, die in Athen bei Laborde, *Le Parthénon*. Vgl. auch Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* Taf. 4, 2. Murray, *A history of greek sculpture* Taf. 8. 9 S. 92; das gesammte Material findet sich bei Michaelis Taf. 7. 8. Neuere Besprechungen sind: Münchener Sitzungsberichte 1874 S. 23 (Brunn). Rheinisches Museum N. F. XXXII S. 125 (Blümner). Leipziger Berichte 1880 S. 161 (Overbeck). Arch. Ztg. 1882 S. 367 (Michaelis). Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen IV S. 73 (Mommsen). Die S. 260 erwähnte Vase ist abgebildet *Compte-rendu* 1872 Taf. 1. Den Vermutungen, die Stephani ebendort S. 5. *Parerga archaeologica* XXIX. XXX (*Mélanges gréco-romains* IV) S. 237. 261 vortrug, hat sich nur De Witte in den *Monuments grecs* I, 4 S. 13 angeschlossen. Die richtige Deutung des Bildes gab Robert im Hermes 1881 S. 60. Vgl. Arch. Ztg. 1875 S. 115. Hermes 1882 S. 124. Wiener Studien V S. 42 (E. Petersen). Mitteilungen VII S. 49 (Robert). Münchener Sitzungsberichte 1876 S. 477 (Brunn). *Journal of hellenic studies* III S. 244 (Gardener). Zum Gespann des Poseidon vgl. Leipziger Berichte 1879 S. 72. Arch. Ztg. 1880 S. 163. 197 (Overbeck). S. 105. 197 (Dobbert). — Sybel 5367 — 5379, 2. 5600 ff.

III. Die Metopen.

571—594. Von den Metopenreliefs, deren ursprünglich 92 waren, sind diejenigen der Ost- und Westseite noch an ihrer ursprünglichen Stelle, aber durch absichtliche Zerstörung in einem traurig verstümmelten Zustande. Die Metopen der Nord- und Südseite wurden zwar auch durch die Explosion von 1687, welche die Mitte des ganzen Tempels wegriss, zum Teil zerstört, und was an der Nordseite übrig geblieben, befindet sich jetzt gleichfalls im Zustande grösster Zerstörung, aber die Reste der Südseite hatten sich besser gehalten. Von diesen wurde dann fast die Hälfte, fünfzehn Metopen, durch Lord Elgin herausgenommen und nach London transportirt. Eine sechzehnte (575), schon vorher durch den Grafen Choiseul Gouffier entführt, befindet sich seit dem Jahr 1818, nachdem

sie mancherlei Schicksale erfahren*, im Louvre. Dies ist die einzige Metope, welche eine Restauration erfahren hat, die Köpfe und das linke Bein der Frau, soweit es aus dem Gewande hervortritt, sind mit Hülfe von Carrey's Zeichnung von dem französischen Bildhauer Lange restaurirt. Endlich besitzt auch Kopenhagen drei Fragmente der Südseite, den Kopf eines Kentauren und eines Griechen sowie das Hinterbein eines Kentauren; die ersteren gehören beide zu einer und derselben noch erhaltenen, der vierten Metope (588), mit welcher Carrey sie noch verbunden sah, und mit der sie auch hier wieder verbunden sind. Auch das dritte Bruchstück wird hierzu gehören. Sie sind durch einen Offizier der venezianischen Armee, die 1687 Athen belagerte, nach Kopenhagen gekommen.

Auf einer noch in Athen befindlichen Metope hatten sich früher Spuren von Farbe erhalten**, es ist daher für alle Metopen eine wenigstens teilweise Bemalung vorauszusetzen. Auch die Haare sind an einigen Köpfen nicht ausgearbeitet, also bemalt gewesen. Die Waffen waren von Metall angefügt, wie die zurückgebliebenen Löcher beweisen.

Die zweiunddreissig Metopen der Südseite, welcher, wie wir sahen, alles in leidlichem Zustand Erhaltene angehört, sind von Carrey vollständig gezeichnet. Die grosse Mehrzahl derselben, nämlich vierundzwanzig, enthält Kentaurenkämpfe, merkwürdiger Weise sind aber diese Kampfgruppen gerade in der Mitte der Südseite von acht andern fremdartigen Darstellungen unterbrochen. Die letzteren, meist aus ruhigen Figuren bestehend, geben zwar einen willkommnen Ruhepunkt zwischen den Kampfscenen, aber die Unterbrechung des Zusammenhangs bleibt uns unverständlich. Denn die Kampfgruppen zur Linken und Rechten dieser Mittelscenen bilden ein Ganzes und stellen ein bestimmtes mythologisches Faktum dar, den Kampf der Kentauren und Lapithen, der bei der Hochzeit des Peirithoos ausbrach. Hieraus erklärt sich die Anwesenheit der Frauen, welche die Kentauren zu entführen suchen, hieraus auch die Weinkrüge, die am Boden liegen oder von den Kentauren als Waffe benutzt werden.

Erhalten sind von diesen Metopen die erste noch am Parthenon (574), die zehnte (575) in Paris, die zwölfte (576)

---

* Sie wurde dem Grafen auf seiner Rückreise weggenommen, kam nach England, wurde dort von Lord Elgin gekauft und dem früheren Besitzer zurückgegeben.

** Michaelis S. 125.

in Athen, fünfzehn andere in London. Von den übrigen sind nur geringe Reste wiedergefunden. Wir besitzen im Gips den Körper des Lapithen aus der vierundzwanzigsten Metope (593) welcher sich in Athen befindet.

Von den übrigen Metopen ist bis jetzt leider nur äusserst wenig abgegossen. In unserer Sammlung befindet sich von der Ostseite die siebente Metope (166) mit den Resten eines Gespannes von Flügelpferden nebst dem Lenker; es ist der Wagen eines der Götter im Gigantenkampfe. Von der Nordseite ist verhältnissmässig am wenigsten erhalten. Ausser Kentaurenkämpfen war, wie Michaelis erkannt hat, die Eroberung Trojas dargestellt; zwei Metopen zeigten Menelaos vor dem Helena zu einem Götterbild floh und Aphrodite die dem zornigen Helden entgegentrat. Von der einen dieser Platten, der fünfundzwanzigsten, ist die obere linke Ecke hier vorhanden (590); sie zeigt Eros der über der rechten Schulter seiner Mutter flatterte. Von den zahlreichen einzelnen Fragmenten, die eine genauere Zuteilung meist nicht erlauben, finden sich nur einige hier, es sind der Kopf eines Kentauren (591), der Körper (592) und der rechte Oberschenkel eines Jünglings (594), alles in Athen; vgl. auch 724. 725.

Fragt man nach der Beziehung, in welcher diese Skulpturen zum Tempel standen, so scheint dieselbe doch nur eine sehr allgemeine zu sein. Man kann behaupten, dass fast alle Metopen dieses Tempels Kampfscenen enthielten, auch auf der Nordseite befanden sich neben der Eroberung von Troja Kentaurenkämpfe, auf der Ostseite die Schlacht der Götter gegen die Giganten, auf der Westseite Amazonenkämpfe. Da wir nun aber solche Kämpfe an den Tempeln der verschiedensten Gottheiten wiederfinden, so wird ihnen schwerlich ein speziellerer Sinn untergelegt werden dürfen, als der, eine Verherrlichung hellenischer Götter und Heroen als Ueberwinder des rohen Frevels zu sein. Es kommen, wie schon früher bemerkt wurde, künstlerische Gründe hinzu, um solche Kampfscenen für die Friese der Tempel beliebt zu machen, man fühlte das Bedürfniss, die strengen, geraden, entweder vertikalen oder horizontalen Linien der Architektur durch mehr diagonale und überhaupt belebtere Linien zu mildern und zu vermitteln.

Wie gewöhnlich in den Kampfscenen griechischer Kunst, erscheinen auch hier die Griechen durchweg in jugendlichem Alter und erhalten dadurch den Kentauren gegenüber, die immer wild und mit struppigen Bärten dargestellt werden,

ein um so idealeres Ansehn. Die Gruppen sind sehr mannigfaltig, wenn sich auch einzelne Figuren, wie es bei dem Zwang des gegebenen Raumes nicht auffallen kann, nahezu wiederholen. Selbstverständlich waren mehrere Hände daran tätig, man bemerkt auch erhebliche Verschiedenheiten des Geschmacks und des Stils. In der Regel haben die ausführenden Künstler ihren Figuren Gewänder gegeben, um leere Flächen zu beleben, die nackten Körper abzuheben und den Eindruck leidenschaftlicher Bewegungen zu verstärken, in zwei Metopen, die im Allgemeinen zu den weniger vorzüglichen gehören (571. 573), fehlen sie. Es ist ferner dem Griechen ein verschiedenes Grössenverhältniss zum Kentauren gegeben, dem er bald winzig klein, bald in imponirender Grösse gegenübersteht, letzteres besonders in der äusserst effektvollen Gruppe (587), in welcher der Kentaur mit der Rechten in heftigem Schmerz nach einer Wunde im Rücken greift, während die Linke beschäftigt war, sich von der Hand des Griechen zu befreien, der bereits zu einem zweiten Stoss ausholt. Auch der Stil ist verschieden, indem mehrere Reste altertümlich harter und magerer Körperbildung zurückgeblieben sind. Zu den vorzüglichsten dürfte ausser der schon erwähnten die Metope gehören, wo der Kentaur triumphirend über den getödteten Gegner davoneilt (581), ferner diejenige, wo der Grieche seinen Gegner mit der Linken zurückdrückt und mit der Rechten zum Stoss ausholt (586). Auch die beiden Metopen, wo der Kentaur den über ein Weinfass gefallenen Griechen am Bein ergriffen hat und wo er auf ihn ein Weinfass zu schleudern im Begriff ist (579. 588), gehören zu den bedeutenderen.

Das Relief ist ganz anders gearbeitet, als an den altertümlichen Metopenreliefs von Selinunt. Während dort die Figuren nur gleichsam herausgehobene Flächen bildeten, kantig abgeschnitten und auf der Oberfläche flächenartig behandelt waren, sind hier die Körper rund und gelöst von der Fläche. Die durch den Vorsprung der Triglyphen gegebene Grenze des Reliefs ist nicht streng innegehalten, einzelne Teile der Figuren springen weit darüber hinaus, wie wir an den Giebelfeldern eine ähnliche Freiheit bemerkten.

Vgl. Michaelis S. 124. Petersen S. 201. Newton S. 32. 94. Die Londoner Metopen sind *Ancient marbles* VII am besten abgebildet; Michaelis Taf. 3—5. Die drei athenischen Fragmente finden sich dort Taf. 5, L. N. Q. Vgl. Murray, *A history of greek sculpture* Taf. 3 S. 56. Ueber neugefundene Bruchstücke berichten Robert Arch. Ztg. 1875 S. 96. Waldstein *Journal of Hellenic studies* III S. 232; zur Deutung vgl. ausser den

erstgenannten *Academy* XVIII 1880 S. 281. Arch. Ztg. 1882 S. 384, 17 (Michaelis). Köpp, *De gigantomachiae usu* S. 9. Arch. Ztg. 1884 S. 47 (Robert). S. 57 (Rossbach). — Sybel 5454—5599.

IV. Der Fries.

595—722. Für den inneren, hinter dem Peristyl befindlichen Fries des Parthenon war ähnlich wie am Theseustempel die dorische Triglyphenteilung aufgegeben: ein fortlaufendes Reliefband von 160 Meter Länge umgab die Zelle des Tempels. Dieser Fries musste schon aus optischen Gründen, um deutlich gesehn zu werden, ein sehr flaches Relief haben. Er befand sich nämlich in einer Höhe von zehn Metern über dem Auge des Betrachtenden, der genötigt war seinen Standpunkt innerhalb des nicht ganz fünf Meter breiten Umgangs zu nehmen*, so dass bei stärker vorspringendem Relief die obern Teile der Figuren dem Auge entzogen worden wären. Zudem forderte der Fries als Saum einer Wand das flache Relief, ein höheres Relief würde unruhig gewirkt und seine Zusammengehörigkeit mit der Wand aufgehoben haben, während er jetzt in seinem gleichsam bescheidenen Relief und in der flächenartigen Behandlung der Figuren sich der Wandfläche anpasst und ohne die architektonische Ruhe zu beeinträchtigen, sich wie ein zierendes Band um das ganze Gebäude schlingt. Es sind uns, wenn auch zum Teil arg beschädigt, etwa drei Viertel des Frieses erhalten, darunter, wie es scheint, alles zum Verständniss Notwendige; die Lücken, hauptsächlich durch die Explosion vom Jahre 1687 veranlasst, treffen namentlich in die Mitte der beiden Langseiten, zum Teil bieten uns aber auch hier die Carrey'schen Zeichnungen einigen Ersatz, ausserdem haben die in den Jahren 1833—37 unternommenen Ausgrabungen noch manche schöne und wolerhaltene Platte zum Vorschein gebracht und zahlreiche kleinere Bruchstücke sind nach und nach zusammengefunden worden. Etwa die Hälfte des Ganzen befindet sich seit Lord Elgin im brittischen Museum, das Uebrige mit Ausnahme einer im Louvre befindlichen Platte in Athen, kleinere Fragmente an verschiedenen Orten.

Die Betrachtung beginnt am passendsten mit dem Fries der hinteren, westlichen Seite (595—610), da sich von hier aus

---

* Vgl. die an der Fensterwand angebrachte Rekonstruktion George Niemann's (Wiener Uebungstafeln, 1. Serie VII 12). Michaelis S. 203.

der Festzug, der den Gegenstand des Frieses bildet, in Bewegung setzt. Er ist vollständig erhalten und, wie aus Carrey's Zeichnung hervorgeht, im Wesentlichen noch in dem Zustande, wie ihn dieser Maler sah. Auch befindet er sich noch, bis auf zwei in London befindliche Platten, die ersten an der nach Norden gelegenen Seite (609. 610), am Gebäude selbst.

Es sind die Vorbereitungen des Reiterzuges dargestellt, der an den beiden anschliessenden Langseiten sich reich und glänzend entwickelt. Einzelne Reiter auf der nach Norden gelegenen Hälfte sind auch bereits aufgesessen und galoppiren fort um den Zug zu erreichen, während zunächst der Südecke die Vorbereitungen noch am wenigsten beendet sind. Hier wirft noch einer, die Eckfigur, seinen Mantel um, der folgende zieht seinen Schuh an, der dritte legt seinem Pferde die Zügel um, dann will ein Pferd nicht pariren, ein andres kratzt sich gemütlich am Bein. Auch die nun folgenden Reiter reiten noch einzeln, nicht in dichtgedrängten Zügen wie an den Langseiten, und werden immer noch unterbrochen von Gruppen Säumender. Die allgemeine Richtung dieses Zuges geht von der Südecke nach Norden zu, man könnte erwarten, dass entsprechend der gegenüberliegenden Ostseite und im Anschluss an die Züge der Nord- und Südseite auch hier die Bewegung von der Mitte aus sich nach beiden Seiten entfaltete, allein absichtlich vermied der Bildhauer diese Trennung des westlichen Frieses, die den ganzen Fries halbirt und seinen Zusammenhang zerrissen haben würde, seine Absicht war gerade, die westliche Seite wie ein vermittelndes, verknüpfendes Band zwischen die Nord- und Südseite zu legen. Eben deshalb hat er für die unumgängliche Scheidung der beiden Richtungen die Südwestecke und nicht etwa die Nordwestecke des Gebäudes gewählt. Denn da der Hauptweg den Besucher der Akropolis zunächst zur Westseite, und dann der Nordseite entlang führte, und der wol überhaupt etwas abgelegenere Südfries in der Regel von der Ostseite her besucht wurde, konnte sich diese Teilung niemals bemerklich machen, zumal sogar noch im Westfries die eine dominirende Richtung der Bewegung nicht so streng durchgeführt ist, dass sie nicht durch einzelne Figuren unterbrochen und gemildert würde.

Die Tracht der Jünglinge ist mit der grössten Mannigfaltigkeit, ganz frei nach künstlerischen Rücksichten behandelt, indem nackte und leichtbekleidete Figuren mit geharnischten abwechseln. Unter den letzteren fällt besonders ein Jüngling auf (605), dessen Panzer sehr fein und von den gewöhnlichen

abweichend ist. Ein Medusenkopf ziert ihn auf der Brust und die Verbindung von Brust- und Rückenstück des Panzers wird durch geschuppte Platten hergestellt, die wie alle derartigen Details gewiss durch Malerei hervorgehoben waren. Auffallend sind die einer phrygischen Mütze ähnlichen, an zwei Figuren dieser Seite vorkommenden Kopfbedeckungen (603. 607), besonders schön aber die breitkrämpigen Hüte, mögen sie nun am Nacken herabhängen, oder aufgesetzt sein*. An der Nordwestecke steht eine ruhige Figur (610), wie wir es noch an mehreren Ecken wiederfinden werden, sie hielt in der Rechten einen Stab oder dergleichen, der in Metall angefügt war, wie die zurückgebliebenen Löcher beweisen. Wir haben in dieser mit dem Himation bekleideten Figur gewiss einen Ordner des Zuges zu erkennen, und dasselbe gilt wol von der ebenso bekleideten in ihrer Nähe befindlichen Figur (608), denn die Teilnehmer der Kavalkade sind, wie es den leichten und freien Jünglingen geziemt, nur mit dem kurzen Chiton und dem flatternden Mäntelchen, diesem charakteristischen Kleidungsstück der Jugend, bekleidet. Noch sind einige kleinere Figuren zu bemerken, die auch an andern Teilen des Frieses wiederkehren, in denen wir die Burschen der Jünglinge, nach unsrer Weise zu reden, zu erkennen haben, Sklavenknaben, zur persönlichen Dienstleistung bestimmt.

Gehen wir fort in der Richtung des Zuges auf die nördliche Langseite des Tempels (611—646), deren Eckfigur (612) ein kleiner Sklave ist, der seinem Herrn den Gürtel befestigt, so beginnt sie im Anschluss an die Westseite mit noch ruhigen Figuren, die aber bald dem bewegten Leben der Reiterprozession Platz machen. Doch ist auch hier eine allmähliche Steigerung wahrnehmhar, denn während die ersten Pferde noch ruhiger sind, steigert sich die Lebendigkeit der Tiere in dem Maasse, dass mehrere derselben plötzlich vom Boden aufspringen. Doch ist keiner der Reiter unsicher oder machtlos, sondern bei allem Feuer der Tiere bewegen sie sich doch nicht schneller vorwärts, als die Fussgänger zu Anfang der Prozession. Mit Recht wird dieser Teil des Frieses, namentlich die der Nordwestecke zunächst befindlichen Platten, besonders gerühmt, die Pferde sind von der feurigsten Art und der viel getadelte dicke Hals und die vortretenden Augen besonders geeignet, den Eindruck von Mut, Kraft und Leben zu erhöhen, auch die kurz geschnittenen Mähnen charakterisiren

* Besonders schön die Figur auf N. 602.

vortrefflich die straffe, gespannte Haltung der Tiere. Es ist dieser Teil des Frieses und überhaupt der ganze Fries ein deutlicher Beweis für die in alten Zeugnissen gerühmte Meisterschaft athenischer Bildhauer und Maler in der Bildung des Pferdes, denen aber auch eine entsprechende Neigung des ganzen Volkes entgegen kam. Denn der athenischen Jugend höchste Freude war es, sich mit Pferden herumzutummeln, attische Dichter, namentlich Sophokles, entlehnen gern ihre Gleichnisse von dem edlen Tier, und selbst unter den attischen Namen hat man eine auffallend grosse Anzahl solcher die mit ἵππος zusammengesetzt sind, bemerkt.

Im altertümlichen Reliefstil scheint man es vermieden zu haben, dass die Figuren sich zum Teil decken, hier dagegen drängen sich die Reiter an einander und erregen dadurch den Eindruck einer unaufhörlich strömenden, reichen, dichten Masse. Und dabei auch hier wieder die grösste Mannigfaltigkeit der Tracht, bald nackte, bald bekleidete Figuren, mit oder ohne Mantel, mit oder ohne Aermel, und dasselbe Bestreben, durch entgegentretende oder sich umwendende Figuren die einförmige Bewegung zu mildern.

Vor den Reitern, deren Ungestüm sich mehr und mehr legt, je näher sie dem voraufgehenden Teile der Prozession sind, finden wir den Zug der Wagen, zwar lückenhaft, aber doch soweit erhalten, dass der Zusammenhang des Ganzen deutlich bleibt. Auch hier ist in der Mitte mehr Bewegung als am Anfang und am Ende. Die Wagen, deren ursprünglich mindestens neun gewesen sind, werden von Jünglingen gelenkt, deren Tracht, wie aus den Vasenbildern zu entnehmen, für die Wagenlenker charakteristisch gewesen sein muss, es ist ein langherabreichendes Gewand, bald mit, bald ohne Aermel, gelegentlich auch durch Kreuzbänder über der Brust gehalten. Neben ihnen steht ein mit Helm und Speer gerüsteter Jüngling, der Apobat, welcher seine Geschicklichkeit darin zeigte, dass er während des Fahrens nach heroischer Sitte vom Wagen ab- und aufsprang, und neben den Pferden ist gewöhnlich ein Ordner sichtbar, dessen Gestalt zur Ausfüllung des über den Pferdekörpern entstehenden leeren Raumes sehr willkommen war. Es versteht sich, dass auch hier die Pferde voll Leben und Feuer sind, so dass sich die Wagenlenker zurücklehnen um sie zu halten, dass die Ordner winken und zurufen und zurückscheuchen müssen um nicht selbst ins Gedränge zu kommen.

Den Wagen und Reitern vorauf geht der Zug der Fuss-

gänger, zunächst eine Anzahl von älteren Männern (641), die Thallophoren, stattliche Greise, welche mit Oelzweigen im Zuge auftraten. Einer von ihnen setzt sich einen Kranz auf, die Andern sind mit einander in Gespräch. Darauf folgte die Prozessionsmusik, nach Carrey vier Kithar- und vier Flötenspieler, von denen sich nur wenige, aber doch noch kenntliche Fragmente erhalten haben (643). An diese schliessen sich vier Jünglinge mit weingefüllten Krügen, über deren letztem, der seinen Krug gerade aufzuheben im Begrift ist, sich das Fragment des Flötenspielers befindet. Die Krüge sind dreihenkelig und von der ältern, unter den schwarzfigurigen Vasen gewöhnlichen Form. Den Krugträgern voran gingen drei Jünglinge mit Schüsseln auf der Schulter, auf denen Opferkuchen lagen — erhalten ist jetzt nur noch einer (644) —, sodann folgen die Opfertiere, zunächst (645) Schafe und darauf die Kühe mit ihren Führern (646), die auch nicht alle erhalten sind, da Carrey vier derselben mitteilt. Der Zug der Opfertiere reichte bis an die Ecke der Nordseite und wir biegen nun um zur Ostseite.

Hier schliessen sich unmittelbar Frauengestalten an (647), von denen zwar die beiden äussersten nur noch in Zeichnungen erhalten sind, die sich aber nicht wesentlich von den erhaltenen Figuren unterscheiden. Die Mädchen sowol auf dieser, als auf der andern Hälfte der Ostseite machen einen wesentlich verschiedenen Eindruck von den Jünglingen der übrigen Seiten. Bei diesen herrscht eine grössere Mannigfaltigkeit und Freiheit, bei jenen mehr Gleichförmigkeit, dort erhält man mehr den Eindruck unbefangener, freier Natürlichkeit, hier den Eindruck der Zucht und Sitte. Dies schliesst indess einzelne Verschiedenheiten der Tracht nicht aus, das Untergewand ist bald nach dorischer Sitte ärmellos, bald wie es in Ionien getragen wurde, mit Aermeln versehn, die aufgeschlitzt und dann wieder in sehr graziöser Weise zusammengenestelt sind. Die Mädchen tragen sämmtlich Opfergeräte, nämlich einhenklige Kannen, mit denen man aus den grossen Krügen schöpfte und in die Schalen oder Becher verteilte, sodann runde Schalen mit einem Buckel in der Mitte, in welchen die Finger beim Anfassen hineingreifen, und endlich (die fünfte von ihnen) ein leuchterartiges Gerät, dessen Details gewiss durch Farbe näher bezeichnet waren. Wir haben es als ein Weihrauchbecken (Thymiaterion) zu betrachten und die Spitze des Gerätes als aus Schale und Deckel bestehend zu denken. Letzterer war durchlöchert um den Rauch zu entlassen.

Die folgende im Louvre befindliche Platte (648. 649) ist die einzige, welche durch moderne Restauration gelitten hat; jetzt sind die Ergänzungen am Original, wie auch hier am Gips, wieder entfernt. Die beiden Männer dieser Platte haben die Tracht, die wir an den Ordnern des Zuges bereits kennen lernten, und scheinen den Mädchen Anweisung zu geben; der erstere von ihnen hält ein Gerät, das einigermaassen den Schüsseln oder Platten gleicht, die wir an der Nordseite getragen sahen. Auf der folgenden Platte* sind jüngere und ältere Männer vorgestellt, denen gleichfalls wol irgend eine besondere Funktion bei der Feier oblag.

Wir sind nun in unsrer Betrachtung bis zur Mittelgruppe der Ostseite, der Eingangsseite des Tempels, gelangt; ehe wir aber diese betrachten, wird es passend sein, zunächst zur Westseite, von der wir ausgingen, zurückzukehren und die andere, im Süden anschliessende Langseite (667—693) zu verfolgen.

Auch hier finden wir zunächst einen Reiterzug, dessen Ende und Anfang leider nicht zum besten erhalten ist. Er schloss sich, wie das entsprechende Stück der Nordseite, nicht plötzlich, sondern in allmählichem Uebergang vom Ruhigen zum Belebten an die Westseite an. Im Allgemeinen steht der Reiterzug der Südseite dem der Nordseite nach, die Arbeit ist an mehreren Platten nicht so vorzüglich und besonders fehlen fast ganz die dichtgedrängten Gruppen, die dort so lebendig wirken. Die Reiter reiten mehr in gleichförmigen Distanzen, ihr Zug ist regelmässiger, aber darum auch weniger feurig und mannigfaltig. Auf die Reiter folgen auch hier die Wagen, von denen fünf in Fragmenten erhalten sind, darunter zwei mit noch ruhig stehenden Pferden (684. 685) die sich zunächst dem Reiterzuge anschliessen. Sodann kommen Männer zu Fuss, eine ähnliche Gruppe wie wir sie auch auf der Nordseite fanden, von der aber nur geringe Fragmente erhalten sind (689. 690); auch hier haben wir wol die Thallophoren zu erkennen. Zwischen diesen Fragmenten und den folgenden

* Das Original dieser Platte ist durch absichtliche Beschädigung sehr zerstört, namentlich ist die dritte Figur, der auf seinen Stab gestützte Mann, ganz ausgemeisselt, ausserdem grosse Stücke abgebrochen. Besonders verhängnissvoll war dies für das linke Ende dieser Platte mit der Gestalt des Eros, wovon unten zu reden sein wird. Es existiren Abgüsse, die vor dieser Beschädigung genommen sind, darnach ist der unsere zum Teil ergänzt. Ein Abguss des in Athen wiedergefundenen Fusses von 649 ist unten angefügt.

Gruppen der Kühe ist wieder eine erhebliche Lücke zu statuiren, die wir uns in einer der Nordseite entsprechenden Weise ausgefüllt denken müssen; denn darüber kann wol kein Zweifel sein, dass die Darstellungen der Nord- und Südseite, die ja zusammen ein Ganzes, einen nur durch räumliche Bedingungen in Hälften geteilten Zug bilden, in einem strikten Parallelismus zu einander standen, so dass die Lücken der einen Seite aus der andern ergänzt werden können. Dass wenigstens auch auf dieser Seite die Skaphephoren nicht fehlten ist durch ein in Athen gefundenes Bruchstück bewiesen. Dagegen ist das letzte Stück der Südseite, die Kühe mit ihren Treibern, weit vollständiger erhalten als auf der Nordseite, und dieser Teil der Südseite gehört in der That zu den schönsten des ganzen Frieses. Zum Teil gehn die Tiere ruhig neben ihren Treibern, aber nicht alle, und gerade die Platte (691), wo eins derselben sich losreissen will und mit Mühe von zwei Jünglingen gehalten wird, deren einer den an seinen Hörnern befestigt zu denkenden Strick hält, während der andere es direkt am Horn fasst, ist eine der lebensvollsten Darstellungen der alten Kunst. Man vergleiche, um sich dessen bewusst zu werden, ähnliche Scenen auf römischen Werken, z. B. am Titusbogen, und man wird im Einklang mit römischem Wesen nur eine strenge feierliche Ceremonie, eine gravitätischeRuhe, an welcher auch die Opfertiere Teil nehmen, bemerken, während am Parthenonfries zwar auch die Feierlichkeit einer religiösen Handlung fühlbar ist, aber doch nicht die Aeusserungen freier Natürlichkeit unterdrückt, die der Kälte und Einförmigkeit entgegenwirken, welche bei der Darstellung von feierlichen Prozessionen so leicht eintritt.

Die Stricke, an denen die Tiere geführt wurden, haben wir farbig ausgeführt zu denken, wiewol man erwarten sollte, dass sie, wie die Zügel der Pferde, in Metall angefügt waren. Aber es haben sich an diesen Platten keine Löcher gefunden, auch von den Kränzen, welche mehrere Figuren aufgesetzt haben oder im Begriff sind, aufzusetzen, muss man annehmen, dass sie bald in Metall, bald in Farbe ausgedrückt waren, ohne dass wir einen Grund dieses Wechsels erkennen könnten.

Die Gruppen der Kühe reichen bis ans Ende dieser Seite, auch die Eckgruppe ist erhalten, woran sich als erste Figur der Ostseite ein Ordner des Zuges schliesst (664), der, wie man treffend bemerkt hat, den Zug der Südseite gleichsam um die Ecke herumwinkt. Ihm voran geht, wie auf der andern Hälfte der Ostseite, der Zug der Mädchen, meistens mit denselben

Geräten, wie dort; abweichend sind nur gewisse trompetenförmige Gegenstände, die wir in den Händen einiger der vorderen Mädchen bemerken. Es sind gewiss Geräte, die zum Opfer gebraucht werden sollen. Nachdem wir sodann, wie an der andern Hälfte, drei Gruppen ruhig stehender älterer und jüngerer Männer passirt, sind wir auch von dieser Seite bei der Mittelgruppe der Ostseite angelangt.

Diese besteht aus fünf stehenden Figuren, umgeben von jederseits drei Gruppen, deren Mitglieder auf Stühlen sitzen. Wir haben die letzteren als Götter zu betrachten, sowol wegen ihrer grösseren Proportionen, als auch besonders weil zwei von ihnen geflügelte Wesen sind.

Die grosse Platte, welche die letzten fünf Gestalten der Göttergruppe rechts und die davor stehenden sechs Männer umfasste, ist uns in ihrer Gesammtheit nur durch Carrey erhalten. Das linke Ende wurde 1836 in Athen wiedergefunden: es ist das best erhaltene Stück des Frieses überhaupt, und am ersten geeignet eine Vorstellung von seiner wunderbaren Vollendung zu geben. Das rechte Ende befand sich um die Wende des Jahrhunderts noch ziemlich unversehrt in Athen, nur fehlten damals schon die Beine der einen, Kopf und Brust der zweiten weiblichen Gestalt. Aus dieser Zeit stammt ein Abguss, der durch Choiseul-Gouffier in den Louvre kam, und welcher jetzt für uns von grösster Wichtigkeit ist. Denn Lord Elgin fand nur noch traurige Reste der Platte vor: barbarische Hände hatten sie in Stücke zu meisseln versucht, wol um sie heimlich weg zu schaffen. Die Gruppe der stehenden Männer kam dabei, wie oben bemerkt, stark zu Schaden, vor allem aber blieben von dem Eros nur ganz geringe Spuren übrig. Kürzlich sind allerdings in Athen kleine Reste dieser Gruppe wieder gefunden worden, die hier noch fehlen. Ein Exemplar des genannten Choiseul'schen Abgusses ist unter N. 652 aufgestellt. Ein zweiter Abguss des Eros (653), welcher früher als jener bekannt war, stammt aus derselben Form, ist aber überarbeitet und besonders darin nicht treu, dass er die Flügel und den Schirm des Knaben nicht wiedergibt, und hat dadurch zu falschen Deutungen Anlass gegeben. Jetzt kann es keinem Zweifel mehr unterliegen, dass wir in dem Knaben Eros zu erkennen haben, und in der Frau an deren Kniee er sich lehnt demgemäss Aphrodite. Den Sonnenschirm welchen er trägt hat man auf ihn selbst bezogen, da er der einzige nackte unter den Göttern sei, aber es fragt sich doch sehr, ob er ihn nicht als Diener seiner neben ihm sitzenden Mutter trägt, so dass

der Schirm eigentlich ihr gilt, für die als weichlichste Göttin er sehr charakteristisch ist, die ihn auch auf andern Monumenten öfter teils selbst trägt, teils durch eine Dienerin halten lässt.

Es wäre für uns von der allergrössten Wichtigkeit, die hier vereinigten Götter genau zu kennen. Leider stellen sich bei einigen derselben der Deutung grosse Schwierigkeiten entgegen. Die Gruppe zur Linken der fünf Mittelfiguren stellt gewiss Zeus und Hera mit Nike oder Iris dar. Denn der Platz, den sie zunächst der Mitte einnehmen, ist der vornehmste, ferner unterscheidet sich der Sessel des Zeus, dessen Armlehnen durch eine Sphinx gestützt sind, von allen übrigen durch ein reicheres Aussehn und in der Rechten derselben Figur hat sich der Rest eines Scepters erhalten. Man hat mit Recht auf den Gegensatz zwischen diesem Zeus und der Büste von Otrikoli, die früher mitunter auf ein Original des Phidias zurückgeführt wurde, aufmerksam gemacht, um die Grundlosigkeit dieser Annahme darzuthun; der hier dargestellte Zeus mit dem altertümlich knappen und spitz zulaufenden Bart hat noch deutliche Verwandtschaft mit dem alten Stil, die bei jenem völlig gelöst ist, und statt des lebhafteren, effektvolleren Aussehens jener Büste liegt über dieser Gestalt eine Stille und Würde, die zum Ausdruck des Göttlichen geeigneter ist. Die Frau neben ihm ist unzweifelhaft Hera; der ausgebreitete Schleier verleiht ihrer Gestalt ein besonders reiches und vornehmes Ansehn. Die neben ihr stehende Figur war sicher geflügelt, man bemerkt über ihrer linken Schulter einen nicht anders zu verstehenden Rest, der durch Farbe deutlicher charakterisirt sein konnte; in den Händen wird sie einen Kranz oder eine Binde gehalten haben. Nach ihrer Stellung ist sie eine untergeordnete Göttin, man kann nur schwanken zwischen Nike und Iris. In den links folgenden Gruppen ist nur eine Figur mit Sicherheit zu erkennen, nämlich Hermes; denn ihm eignet vor allen übrigen Göttern die Tracht der kräftigen Jugend, der Hut (Petasos), der auf seinem Schooss liegt, und die Chlamys. In der weiblichen Gestalt hat man meist Demeter gesehn, und in der That würden ihre breiten vollen Formen dafür trefflich passen, während der Platz unter den jugendlichen Göttern für sie weniger geeignet scheint. Man hat deshalb auch an Artemis gedacht, für welche das Attribut der Fackel nicht minder passen würde. Es kann ferner die erste Gruppe zur Rechten der Mittelfiguren bestimmt werden, wenn wir nämlich von dem Satz ausgehn dürfen, dass in dieser

Götterversammlung unmöglich Pallas selber fehlen konnte. Für sie bleibt uns dann nur die Wahl zwischen der neben Aphrodite sitzenden mit einem Häubchen bedeckten Frau und der ersten neben der Mittelgruppe, die zu den anmutigsten Figuren des Frieses gehört. Jene, der man sehr ansprechend den Namen der Peitho gegeben hat, entspricht durchaus nicht dem Charakter der Athena, auch deutet ihr Platz auf eine weniger hervorragende Göttin, während bei dieser grade der dem Zeus entsprechende Platz auf die mächtige Göttin schliessen lässt. Auch sichert noch ein besonderer Umstand die Deutung. An dem rechten Arm entlang haben sich nämlich drei Bohrlöcher erhalten, womit ein stabähnliches Gerät, vermutlich also die Lanze, angefügt war. Dass wir aber Athena so schlicht und friedlich ohne ihre Aegis dargestellt finden, wird hier, wo die Göttin unter ihrem feiernden Volke erscheint, nicht auffallen. Durch Pallas ist aber wieder die Nebenfigur bestimmt, die sich auf den Stock stützt, die kein andrer sein kann, als Hephaistos, der in der attischen Sage in engster Verbindung mit ihr stand und seinem Wesen gemäss als Gott der Handwerker ganz so bürgerlich aussieht, wie die Athener zur Rechten und Linken der Götterversammlung. Die folgende Gruppe wird auf Poseidon und Apollon gedeutet; letzterer trug, wie viele Bohrlöcher beweisen, einen Kranz, das ihm vor Allem zukommende Attribut, und ersterer ist in Attika ein zu bedeutender Gott, als dass er hier fehlen dürfte, eine andre Figur aber passt für ihn nicht. Wir hätten dann in seiner Figur wieder einen sprechenden Beweis, wie weit manin der Zeit des Phidias entfernt war von jeder wilderen pathetischeren Auffassung des Poseidon, welche die späteren Darstellungen dieses Gottes charakterisirt. Allerdings war dieselbe hier in dieser Situation durchaus nicht am Platze, allein es scheint doch — auch die gleichzeitigen Vasenbilder sprechen dafür —, dass man überall in die Götterköpfe unabhängig von der Situation eine stille, feierliche Würde zu legen suchte. Diese Platte zeichnet sich durch besonders glückliche Erhaltung aus.

Die Göttergruppen sind mit grosser Symmetrie, doch ohne Strenge angeordnet. Wir finden je drei Gruppen links und rechts, deren je eine aus drei Figuren besteht, während die übrigen nur zwei enthalten und zwar je zwei Männer und ein gemischtes Paar. Die correspondirenden Gruppen aber sind nicht nach dem am äginetischen Tempel befolgten strengeren,

sondern nach einem freieren Prinzip, angeordnet, wonach es nicht notwendig ist, dass die entsprechenden Teile sich auch in gleicher Entfernung vom Mittelpunkt befinden.

Und wozu sind diese Götter hier erschienen? Gewiss um an dem Opfer Teil zu nehmen, das die Prozession der Athena darbringt, wodurch die hohe Stellung, welche diese Göttin unter ihnen einnimmt, besonders klar hervortritt und der Glanz ihres Festes sich steigert. Doch haben diese himmlischen Festgenossen sich der göttlichen Würde und Feierlichkeit so sehr begeben, dass sie mehr den Eindruck zwangloser, unbefangener Zuschauer machen, als den höherer Wesen.

Es bleibt uns noch übrig die fünf Figuren zu besprechen, welche zwischen den Göttern in der Mitte stehn. Die Bedeutung des dargestellten Vorganges ist leider nicht recht klar In der Gruppe zur Rechten reicht ein älterer Mann einem Knaben ein grosses zusammengefaltetes Tuch und in der entsprechenden Gruppe hebt eine Frau dem an sie herantretenden Mädchen einen gepolsterten Stuhl vom Kopf. Nur das eine Bein dieses Sessels war in Marmor angegeben, das andere, wie ein erhaltenes Bohrloch zeigt, war in Metall hinzugefügt, woraus zugleich eine Bemalung des ganzen Gerätes folgt, da doch Einheit der Farbe notwendig war. Das Gerät, welches das zweite Mädchen trägt, ist offenbar wieder ein Sessel, zugleich hält sie aber in der Linken einen andern Gegenstand, der nicht näher bestimmbar ist.

Gewöhnlich wird die Gruppe zur Rechten als die Ueberreichung des Peplos erklärt, welcher in der Prozession des grossen Panathenäischen Festes der Athena dargebracht wurde. Allein dieser Peplos, ein mit reichem Bilderschmuck versehenes Obergewand, wurde nicht der im Parthenon wohnenden Göttin, sondern der Athena Polias, die im Erechtheion verehrt wurde, dargebracht und diente zur Bekleidung ihres altertümlichen Holzbildes. Man versteht daher einmal nicht, wie die Uebergabe dieses Peplos am Parthenon dargestellt sein konnte, sodann aber sieht man nicht, dass der Peplos von der Prozession überreicht wird. Denn die Spitzen des Zuges sind die Mädchen; schon die Männer, die ihnen teils entgegentreten, teils sich mit einander unterhalten, gehören nicht mehr zur Prozession, und dasselbe muss in noch höherem Grade von dieser Mittelgruppe angenommen werden.

Es kommen Schwierigkeiten der verschiedensten Art hinzu, die es verbieten an den Peplos zu denken. Man nahm an, dass der Knabe dem Priester das Prachtgewand überreiche,

damit dieser es ins Heiligtum trage; es ist aber einleuchtend, dass sich ein Gewand so nicht übergeben lässt, dass wir also annehmen müssen der Priester überreiche dasselbe vielmehr dem Knaben. Und in welchem inneren Zusammenhang sollte das Herbeibringen von Stühlen zum Peplos stehn? Schon der Umstand, dass eine so einfache Handlung dieser wichtigen Kultverrichtung gleich gestellt würde, muss gegen jene Deutung sprechen. Wie sollten wir es uns endlich erklären, dass gerade diesem wichtigsten Vorgang des ganzen Festes keiner die geringste Aufmerksamkeit zollt, weder die Götter noch die Menschen, ja nicht einmal die dicht dabeistehenden Mädchen? Wir halten es deshalb für unvermeidlich nach einer anderen Erklärung, die diesen Schwierigkeiten gerecht wird, zu suchen, und glauben mit Anderen, dass hier nur die Vorbereitungen zum Opfer getroffen werden. Man könnte sich die Sache so denken: Der Priester hat eben seinen Mantel abgelegt und dem Knaben übergeben, er ist nur noch mit dem langen schlichten Talar bekleidet, der altertümlichen Tracht, in welcher er das Opfer zu vollziehn hat. Unterdess nimmt die Priesterin die Stühle in Empfang, die für sie beide bestimmt sind.

Und diesen Opferzug eben sehn wir ja auf dem ganzen Friese dargestellt; die Mädchen bringen die Opfergeräte, Kannen und Schalen, es folgen die verschiedenen Opfertiere, Wein und Opferkuchen werden heran getragen, auch die Musiker fehlen nicht, und den Beschluss des Zuges macht das athenische Volk zu Fuss, zu Ross und zu Wagen, prächtig und prunkend, ihrer Göttin zu Ehren. Anderes allerdings, von dem wir wissen, dass es beim Festzug der Panathenäen zu sehn war, vermissen wir hier, so die Metökenfrauen, die den Athenerinnen Stühle und Schirme nachgetragen haben sollen, so das Fussvolk. Aber das kann uns nicht hindern an das grösste Fest der Athena, das ganz besonders zum Parthenon in Bezug stand, die Panathenäen, zu denken. Die erstgenannten Elemente des Zuges mag Phidias als unwesentlich für den Hauptgedanken bei Seite gelassen haben, die kriegerische Macht seines Staates glaubte er, sicher mit Recht, besser und schöner in den Reitergeschwadern und den prachtvollen Zügen der Wagen zur Anschauung zu bringen. Endlich ist auch das Fehlen des Peplos kein Beweis dagegen; denn dieser wurde nach den besten Zeugnissen nur alle vier Jahre bei den grossen Panathenäen dargebracht, und gehörte also gar nicht zu den Erfordernissen des gewöhnlichen Festzuges.

Von dem künstlerischen Charakter und der Schönheit der Darstellung ist schon bei der Erklärung des Einzelnen die Rede gewesen, hier bemerken wir nur noch, dass die Arbeit, wie sich nicht anders erwarten lässt, sehr ungleich ist, da ein Fries von mehr als 150 Meter Länge nicht von einem Künstler herrühren kann. Man vergleiche z. B. die analogen Figuren zweier Ordner im Westen und Osten an der Nordwest- und Südostecke, von denen erstere gering und unbedeutend ist im Vergleich mit letzterer. Durchgängig ist aber der flache Reliefstil meisterhaft gehandhabt, indem nur einzelne Füsse gelegentlich verkürzt sind. Endlich erwähnen wir noch, wenngleich zweifelnd, die Bemerkung eines bedeutenden Archäologen, dass aus dem Friese des Parthenon viele spätere Künstler die Motive zu ihren Werken genommen hätten, wie dies sichtlich der Fall sei mit einer Figur der Ostseite, die dem Ares in der Villa Ludovisi, und mit zwei Figuren der Westseite, deren eine dem Dioskur des Phidias, die andere dem sogenannten Jason entspreche. Wir zweifeln an der Richtigkeit dieser Bemerkung, weil die Aehnlichkeit, soweit sie vorhanden, eine direkte Entlehnung nicht notwendig voraussetzt. Uebrigens kommt eine jener Figuren auf der Westseite noch einmal vor und zwar nach sehr kurzer Distanz, während sonst zwar auch übereinstimmende Figuren gefunden werden, aber doch mit so bedeutenden Zwischenräumen, dass sie nicht gleich in die Augen fallen.

Zum Fries ist Michaelis S. 203, E. Petersen S. 236, Newton S. 46. 96 zu vergleichen. *Ancient marbles* VIII. Laborde, *Le Parthénon*. Michaelis Taf. 9—14 bieten die nötigen Abbildungen; vgl. auch Lucy M. Mitchell, *Selections from ancient sculpture* Taf. 3—5. *A history of ancient sculpture* S. 338 ff. Murray, *A history of greek sculpture* Taf. 1. 2 S. 28. *Museo Español* IV zu S. 41. Ueber den heutigen Zustand des Westfrieses hat Lüders Arch. Ztg. 1872 S. 31, über neu gefundene Bruchstücke Robert ebendort 1875 S. 95 berichtet. Sybel 5380 ff. Die Deutung der Mittelgruppe des Ostfrieses auf die Peplosübergabe hat zuerst Friederichs bestritten, dann Brunn (Münchener Sitzungsberichte 1874 S. 40) und zuletzt Flasch (Zum Parthenon-Fries S. 83); den Darlegungen Flasch's bin ich meist gefolgt. Da die Erklärung der fraglichen Gruppe von so grosser Wichtigkeit ist, und vor allem noch eine Zahl der angesehensten Gelehrten glauben, an der alten Deutung festhalten zu müssen, will ich hier noch kurz meine Gründe nennen, damit wenigstens der etwaige Irrtum nicht ganz ohne Nutzen sei. Dass der Peplos schon in Phidias' Zeit an das Rollschiff als Segel befestigt zur Burg gefahren wurde, scheint nicht zu bezweifeln, da das Schiff eine altertümliche Kultbedeutung hat und nicht wol in junger Zeit erfunden wurde; dann würde man aber mit Recht eine Darstellung oder wenigstens Andeutung desselben erwarten. Dass es Phidias unmöglich gewesen sein solle, deutlicher auszusprechen, was er meinte, ist mir unglaublich. Der

Priester ist nur mit dem langen Talar bekleidet: das ist die Tracht des Opfers. Natürlich gehörte zur Vervollständigung derselben für gewöhnlich ein Mantel, welcher als beim Opfer hinderlich abgelegt wurde. Die drei Darstellungen eines attischen Priesters in dieser einfachen Tracht (Sybel 153. 2130. Berlin N. 945) geben ihm das Opfermesser in die Hand, und sichern also diese Auffassung. Weshalb aber der Priester zur Annahme des Peplos Opfertracht anlegen sollte, ist nicht abzusehen. So scheint mir ferner bis jetzt nicht gelungen, der Uebergabe der beiden Stühle irgend eine solche Bedeutung beizulegen, dass sie eine Darstellung neben dem Peplos verdiente. Die Vermutung, dass derselbe auf diesen Sesseln niedergelegt werden solle, ist nicht wahrscheinlich, weil dazu ein Tisch weit geeigneter wäre, und wenn man auf eine stattliche Aufstellung verzichtete, auch blos ein einzelner Stuhl genug war, ferner weil eine Niederlegung des Peplos im Parthenon durch nichts bezeugt ist, und endlich die Stühle durch ihre hohen Kissen deutlich ihre Bestimmung, als Sitze zu dienen, andeuten. Dass der ganzen Feierlichkeit von Niemanden Aufmerksamkeit geschenkt wird, ist schon bemerkt, sowie, dass wir uns kaum denken können, der Peplos sei durch die Prozession, die eben erst naht, gebracht worden. Doch soll auch eine Schwierigkeit, die bei unserer Auffassung bleibt, nicht verschwiegen werden. Das fragliche Gewand ist, wie es scheint, ziemlich gross und dabei so regelmässig zusammengelegt, dass man unwillkürlich sich vorstellt, dass es so gefaltet in der Regel aufbewahrt werde, was für den Mantel des Priesters nicht recht passt. Diesen würde man sich doch eher etwas leichter denken, wie das Gewand, das der Knabe schon über der Schulter hängen hat, und bei dem man auch schwanken kann, ob es sein eigen sei, oder ihm nur zum Aufheben übergeben. — Zu der Deutung der Götter vgl. Michaelis S. 254. Petersen S. 239. Brunn S. 6. Flasch S. 2. Overbeck, Kunstmythologie III S. 424. 686, 8. Leipziger Berichte 1880 S. 176. Den an sich richtigen Gedanken, dass die Göttergruppe einheitlich vorzustellen sei, hat Murray, *Revue archéologique N. S.* XXXVIII S. 139 bis zu einer Verwischung aller durch die Anordnung gegebenen Charakteristik übertrieben. Zur Beziehung des Frieses auf die Lage des Gebäudes vgl. Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien 1871 S. 826. 1872 S. 837 (Conze). Eine ganz abweichende und mit dem Erhaltenen unvereinbare Deutung hat K. Bötticher, Der Zophorus am Parthenon, zu verteidigen versucht.

723. Fuss aus Marmor, von dem Generalkonsul De Roussel in Athen erworben und jetzt im Besitze seines Sohnes zu Nîmes.

Der Fuss ist hinten nicht gebrochen sondern rauh bearbeitet um angesetzt zu werden. Seine vermutete Zugehörigkeit zu den Giebeln des Parthenon ist unsicher.

Vgl. Michaelis, Der Parthenon S. 202.

724. 725. Kopf und Arm eines Kentauren, Bruchstücke von Pentelischem Marmor aus Athen in Würzburg. Man hat vermutet, es seien Reste von Metopen des Parthenon, doch ist dies unsicher. Der Arm ist, wie es scheint, etwas zu gross dafür.

Vgl. Urlichs, Verzeichniss der Antikensammlung der Universität Würzburg S. 5, 27. 10, 67.

726. Bruchstück eines kolossalen Athenakopfes, durch Lord Elgin in der Nähe des Parthenon gefunden, jetzt im Brittischen Museum.

Da der Hinterkopf zur Aufnahme eines metallenen Helmes zubereitet scheint, ist die Bedeutung wol sicher, dass aber dieser Kopf der Athena im Westgiebel des Parthenon angehört habe, ist ganz unglaublich. Denn nicht nur der Stil ist viel härter, leerer, sondern auch die Technik — die Behandlung der Haare, die ehemals aus anderem Stoff eingesetzten Augen — ist ganz abweichend. Endlich verbietet das Material, Parischer Marmor, durchaus eine Zugehörigkeit zum Parthenon anzunehmen.

Abgeb. *Ancient marbles* VI Taf. 16 und sonst öfters; vgl. Michaelis, Der Parthenon S. 198, 14. Newton, *The sculptures of the Parthenon* S. 83. *Academy* XVIII 1880 S. 281, 2 (Michaelis).

727—746. Architekturproben vom Parthenon. Zwei Säulenkapitelle (727. 728), ein Antenkapitell (729), drei Teile von Triglyphen (730—732), ein Tropfen (733), sieben verschiedene Leisten (734—740), ein Löwenkopf von der Rinnleiste, dabei ein Stirnziegel (741), ein zweiter Stirnziegel (742), vier Bruchstücke von dem grossen Akroterion über dem Giebel (743—746).

747—804. (335—355.) Tempel der Athena Nike.

I. Der Fries.

747—760. Der Niketempel hat ein ähnliches Schicksal gehabt, wie der Parthenon. Er stand bis gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts unversehrt da und wurde dann durch Menschenhände zerstört. Die Türken brachen ihn beim Herannahen der Venezianer ab um das schöne Material zum Bau einer Batterie zu verwenden. Doch war dies Loos immer noch weit glimpflicher als zerschossen zu werden, wie es dem Parthenon erging; denn man konnte daran denken, die abgebrochenen Stücke wieder neu zusammenzufügen. Dieser Versuch ist im Jahre 1835 unter Leitung von Ludwig Ross durch die Architekten Schaubert und Hansen gemacht und so glücklich gelungen, dass der Tempel bis auf Dach und Giebelfelder wieder fertig dasteht. Vom Fries freilich fehlen einige Platten ganz, vier andere hatte Lord Elgin bereits früher gefunden

und nach London gebracht, wo sie sich jetzt befinden. Sie sind indessen am Gebäude durch einen Abdruck in Terrakotta ersetzt. Der übrige Fries ist dagegen wieder auf seiner alten Stelle eingefügt worden. Leider sind die einzelnen Figuren überall sehr verstümmelt, zum Teil durch absichtliche Beschädigung, zum Teil, weil der ionische Fries, der wegen des vorspringenden Architravs, hinter den er zurückweicht, ein höheres Relief erfordert, der Zerstörung so sehr ausgesetzt ist.

Die ursprüngliche Anordnung steht nicht ganz fest. Sicher ist der Fries der östlichen (747—749) und westlichen (753—755) Seite, ausserdem die beiden Ecken der südlichen (756. 760), sowie die hier nicht vorhandene rechte Ecke der nördlichen*; die Zuteilung der übrigen Platten ist zweifelhaft. Die hier befolgte Anordnung ist die von Ross vorgeschlagene.

Die östliche Seite des Frieses, die Eingangsseite (747—749) steht in sehr entschiedenem Gegensatze zu den übrigen. Sie ist bis auf ein Stück der rechten Seite, das etwa vier bis fünf Figuren umfasst haben wird, erhalten, aber der Gegenstand der Darstellung ist kaum mehr zu erkennen. Nur das lässt sich behaupten, dass wir eine Götterversammlung vor uns haben, denn am linken Ende bemerken wir zwischen zwei Frauen einen geflügelten Knaben, Eros, und in der Mittelgruppe zwischen den beiden sitzenden Männern eine Frau, die durch den Schild am linken Arm und die noch im Umriss erkennbare schräg über die Brust laufende Aegis sich als Pallas zu erkennen gibt. Sie ist durch ihre Stellung im Mittelpunkt und zwischen den beiden sitzenden Figuren, von denen die zur Rechten Zeus zu sein scheint, als Hauptfigur bezeichnet. Man hat geglaubt, es sei ihre erste Erscheinung im Kreise der Himmlischen dargestellt. Dann würde ein engerer Zusammenhang zwischen dem Friese dieser und der anderen Seiten mangeln. Eine sichere Deutung lässt sich zwar kaum geben, aber wir dürfen doch als Vermutung aussprechen, dass vielleicht eine Beratung der Götter gemeint ist, wofür die ernste und ruhige Haltung der Mittelfiguren passt und dass Athena Sprecherin in dieser Versammlung sei. Freilich ist diese Ruhe nur in der nächsten Umgebung der Götter vorhanden, bei den

---

* Ausser dieser Eckplatte (*h* bei Ross), von der nur die untere Hälfte erhalten ist, fehlt im Gips noch ein schlecht erhaltenes Bruchstück der Nordseite (bei Ross rechte Hälfte von *f*).

zwölf Gestalten, welche die Mitte einnehmen, dann folgen wieder, die senkrechten Linien der stehenden Figuren angenehm unterbrechend und einander symmetrisch entsprechend sitzende Göttinnen — die zur Linken ist fast bis zur Unkenntlichkeit zerstört — und bei diesen herrscht ein bewegteres Leben, das sich auf der allein vollständig erhaltenen linken Seite nach dem Ende zu wieder etwas beruhigt. Wir wissen keinen Grund für die Bewegung dieser Gestalten anzuführen, sie schliesst indessen die Annahme einer Götterberatung nicht aus, und da es nun als wahrscheinlich angenommen werden muss, dass der Fries der Vorderseite nicht ohne Zusammenhang mit den Darstellungen der anderen Seiten war, so könnte man vermuten, dass Pallas hier im Götterkreise als Fürsprecherin für ihr Land erscheine im Hinblick auf die Gefahren, welche auf den anderen Seiten geschildert sind.

Die Darstellung auf den sich entsprechenden Langseiten (750—752. 756—760) bezieht sich auf die Kämpfe von Griechen und Persern, die sich sichtlich zum Nachteile der letzteren entscheiden, die im Westen auf Kämpfe von Griechen gegen Griechen. Dass eine bestimmte Schlacht gemeint sei, wird durch nichts angedeutet, wir glauben auch, dass der bildnerische Schmuck an einem Heiligtum der Athena Nike passender auf eine allgemeine Darstellung aller Kämpfe der Vergangenheit, als auf ein einzelnes Faktum bezogen wird.

Die Gegenüberstellung der verschiedenen Kleidung und Bewaffnung der Perser, deren Führer ähnlich wie in den Amazonenkämpfen beritten dargestellt sind, gab Gelegenheit zur reichsten Mannigfaltigkeit: bemerkenswert ist auch das hier wie bei Amazonenkämpfen häufig vorkommende Motiv, dass der Grieche seinen Gegner am Schopf fasst, worin sich das Gefühl der Ueberlegenheit charakteristisch ausspricht. Auch an der Westseite in den Griechenkämpfen herrscht die grösste Mannigfaltigkeit und der Künstler hat die Freiheit, die ihm der ionische Fries bot, eine grössere Anzahl von Figuren zu einer Gruppe zu verbinden, in reichstem Masse benutzt und dadurch eine grosse dramatische Lebendigkeit erreicht. Man vergleiche, um sich des Unterschiedes bewusst zu werden, die Friesreliefs vom Theseustempel, die im Ganzen noch dem Prinzip der paarweisen Gruppirung folgen, das eine Notwendigkeit für den Triglyphenfries ist und von daher noch beibehalten zu sein scheint, während hier sich gleichsam breitere Mittelpunkte der Aktion bilden — z. B. der Kampf um den Gefallenen — an welche sich kleinere Gruppen an-

schliessen. Eine dichtere Art der Gruppirung ist notwendig mit dieser Anordnung verbunden, so dass die Figuren sich zum grossen Teil decken, worin ebenfalls die Friese des Theseustempels merklich abweichen.

Die Lebendigkeit der Darstellung wird noch gesteigert durch die Wahl der Motive, in denen zum Teil ganz flüchtige Augenblicke, z. B. der von seinem Pferd herabstürzende Perser (756), fixirt sind, und durch die ausserordentlich schlanken und feinen Gestalten. Dass es freilich nicht an Nachlässigkeiten fehlt, sind wir jetzt schon bei griechischen Friesreliefs gewohnt; man rechnete darauf, dass es in der Höhe wenig oder gar nicht auffalle, wie z. B. ein auf der Leiche eines Persers befindliches Griechenbein aus ihr heraus zu wachsen scheint (760). Auf derselben Tafel ist noch ein ähnlicher Fall, auf anderen sind die Beine der Figuren bis zum Unmöglichen verlängert.

Für die Entstehungszeit der Skulpturen haben wir sichere Anhaltspunkte in der Baugeschichte der Propyläen. In dem ursprünglichen Plane derselben kann die Bastion, welche den Niketempel trägt, nicht gelegen haben; es waren wol Bedenken religiöser Art, die Mnesikles dazu zwangen, den südlichen Flügel der Propyläen einzuschränken, die schon vorhandene Bastion in den Bauplan hineinzuziehen und mit dem Tempelchen der Nike zu krönen. Die dazu nötige neue Ummauerung wurde aber erst begonnen, als der Bau der Propyläen selbst sich seinem Ende zuneigte, und damit ist die Entstehung des Tempels sammt seinem Schmuck in den allerletzten Jahren vor dem Ausbruch des peloponnesischen Krieges gesichert.

Der ganze erhaltene Fries ist abgebildet bei Ross, Tempel der Nike Apteros Taf. 11. 12, die Londoner Platten besser *Ancient marbles* IX Taf. 7—10. Ueber die Anordnung vgl. Ross S. 12. Kekulé, Die Balustrade der Athena Nike[1] S. 16. Overbeck, Plastik[3] I S. 364. Ueber ein vermeintliches neues Bruchstück des Frieses (Sybel 5665) vgl. Arch. Ztg. 1874 S. 102 (Förster). Die im Text ausgesprochene Meinung über die Ostseite schliesst sich an Welcker A. D. I S. 95, 19* an. Vgl. *Annali* 1841 S. 61 (Gerhard). Ross S. 12. Kekulé[1] S. 17. Zeitschrift für die Altertums-Wissenschaft 1857 S. 289 (Overbeck). Ich kann an dem Fries nichts finden, was auf eine bestimmte Schlacht deutete, denn der angeblich böotische Hut (auf der Westseite 755) findet sich ebenso auf vielen attischen und lykischen Monumenten (z. B. N. 993. 1007. 1021. 1078.) und eine engere Verbindung zwischen den drei Seiten zur Darstellung einer Schlacht ist unwahrscheinlich, weil ja die Ostseite sicher davon zu trennen ist. Wollte der Künstler die Perser und die sogenannten Böoter als eine Partei bezeichnen, so hätte er sie auch wol an einem Fries gemeinsam kämpfend dargestellt. — Zur Zeitbestimmung des Baues vgl. Bohn, Die Propyläen S. 31. Arch. Ztg. 1880 S. 85, zum Stil Kekulé, Die Balustrade

der Athena Nike[2] S. 24. Benndorf, Ueber das Cultusbild der Athena Nike (Festschrift zur fünfzigjährigen Gründungsfeier des arch. Institutes zu Rom) S. 41, sowie die Bemerkungen zu dem Relief von Gjöl-baschi N. 993—999. — Sybel 5665, 1.

II. Die Balustrade.

761—804. Es ist schon erwähnt, dass der Niketempel zwar im Anschluss an die Propyläen, aber mit Störung des ursprünglichen Planes derselben auf einer ehemaligen Befestigung erbaut wurde. Liess sich nun auch die Fluchtlinie dieser Bastion bei der neuen Ummauerung wenigstens an der einen Seite mit dem neuen Aufgang in Uebereinstimmung bringen, so blieb doch der Raum sehr beschränkt, und es ward nötig, den Tempel bis dicht an den äussersten Rand der Bastion zu rücken, um vor demselben Raum genug für die Opfer zu erhalten. Um so mehr machte sich bei der sehr beträchtlichen Höhe der Festungsmauern das Bedürfniss einer Schutzwehr geltend, und, wenn diese auch nicht im ersten Bauplane vorgesehn gewesen zu sein scheint, so ist es doch undenkbar, dass der Tempel längere Zeit ohne dieselbe benutzt worden sei, so dass wir die Entstehung der Reliefs, welche die Aussenseite dieser Balustrade zierten, ebenfalls etwa ins Jahr 432 setzen müssen.

Die Balustrade umgab den gewaltigen Unterbau des Tempels als zierliche Bekrönung auf den drei nach aussen abfallenden Seiten, während an der Ostseite die Bastion mit der Akropolis selbst zusammenhängt, und hier natürlich eine Absperrung unterblieb. An der Nordwand führte von dem grossen Aufgang zu den Propyläen her eine kleine Treppe auf die Platform vor dem Tempelchen; bis zu dieser Treppe erstreckte sich nach sicheren Spuren zu schliessen die Balustrade des Nordrandes, bog dann längs der rechten Treppenseite nach innen um, und endete zugleich mit der Treppe. An der gegenüberliegenden, südlichen Seite wird wol an der entsprechenden Stelle die verzierte Balustrade an eine einfachere Brüstung angeschlossen haben welche die Südmauer der Akropolis abschloss. Diese ganze Brüstung von etwa 35 Meter Länge war aus Marmortafeln gebildet, die unter sich mit Klammern verbunden waren, und oben noch ein metallenes Gitter trugen. Die ungewöhnlich hohe Aufstellung erklärt, dass so sehr wenig erhalten ist: der Sturz in die Tiefe musste jede Platte traurig zerschmettern. Die schönsten und best erhaltenen Fragmente sind bei den ersten Ausgrabungen 1835

gefunden, später viele kleinere Bruchstücke, zuletzt 1877 und 1880 kamen wieder einige besser erhaltene Platten zum Vorschein. Diese Reste befinden sich sämmtlich noch in Athen. Auf eine Wiederherstellung des ehemaligen Zusammenhangs müssen wir verzichten; das Erhaltene ist ein zu kleiner Bruchteil des Ganzen, und nur sehr wenige Stücke lassen sich mit Sicherheit einem bestimmten Platze zuweisen.

Es war zu erwarten, dass die Reliefs der Balustrade eine Beziehung auf den Tempel hatten, den sie umgaben. Und so lassen sich denn auch alle Stücke mit Leichtigkeit einem gemeinsamen Gedanken einordnen: in Gegenwart ihrer Herrin, der siegverleihenden Athena, errichten die Göttinnen des Sieges Tropaien, tragen Waffenstücke zu deren Schmuck herbei, und bringen vor denselben das Siegesopfer dar. Athena selbst war mindestens zweimal dargestellt, natürlich auf verschiedenen Seiten der Balustrade. Man darf wol annehmen, dass auch die dritte einer Athena nicht entbehrt habe, und dass so derselbe Gedanke der Siegesfeier an jeder der drei Seiten, natürlich in reicher Abwechselung, dargestellt gewesen sei. Das eine Bruchstück (784) zeigt uns Athena auf dem Vorderteil eines Schiffes sitzend, mit der Rechten scheint sie ihren Mantel in die Höhe zu ziehn; die Aegis war nach den Bohrlöchern auf der Schulter zu schliessen aus Metall angefügt. Dies Stück gehörte einer Ecke der Balustrade an, und zwar einer solchen mit rechtem Winkel, aller Wahrscheinlichkeit nach der Ecke an der kleinen Treppe. Von der Darstellung der anstossenden anderen Seite ist nur die Spur eines Flügels übrig. Die zweite Athena (780) ist auf Felsen sitzend gedacht, unten lehnt ihr grosser runder Schild, den Helm hält sie auf dem Schoss, die rechte Hand stützt sich auf den Felsen, ihr Blick wird rückwärts gewendet zu denken sein. Dieses Stück gehört nach sicheren technischen Merkmalen an die Westseite der Balustrade, und zwar vor die Westwand des Tempels selbst, also ziemlich in die Mitte der Darstellung. Ebendahin müssen wir aus gleichem Grunde das Bruchstück 773 setzen. Es war eine Nike, die mit dem linken Knie das Opfertier zu Boden presste und mit der erhobenen Rechten das Opfermesser zückte, eine Gruppe die in verschiedenen Umgestaltungen in späterer Zeit sehr beliebt war. Diese Gruppe wird sich links von der eben beschriebenen Athena befunden haben, so dass grade diesem Opfer die Wendung ihres Kopfes galt. An dieselbe westliche Seite gehören N. 792, der Flügel einer, und N. 774 der Rest einer zweiten stehenden Nike. Als Ueberbleibsel derjenigen Athena, die wir

uns auf der dritten Seite der Balustrade, wol am rechten Ende, sitzend denken dürfen, können wir N. 793 betrachten.

Sicher ist ferner der Platz von 766 zu bestimmen. Es ist ein Eckstück, das auf der einen Seite eine schreitende Nike zeigt, die in der Linken irgend ein Gerät trug, während auf der andern Seite nur noch der Flügel einer Nike mit Sicherheit erkennbar ist. Da der Winkel dieses Eckstückes ein rechter ist, und die eine der beiden rechtwinkligen Ecken, die nordöstliche, schon durch 784 eingenommen wird, so müssen wir dieses an die südwestliche setzen. Auch der schönen Platte 762 können wir noch ihren ehemaligen Standpunkt zuweisen: ihr linker Rand ist glatt bearbeitet und darauf berechnet, gesehn zu werden, bildete also den linken Abschluss des kurzen Stückes Balustrade, das längs der kleinen Treppe herlief. Wir sehn eine Nike, die mit schnellem Schritt nach links eilt, und die Rechte vorstreckt, um, wie ansprechend vermutet worden, mit dem Schlüssel einen Zugang zu öffnen. Ihren rechten Fuss setzt sie auf eine Stufe, auch die Spur einer zweiten ist noch erhalten, sie ist also eine Treppe oder besser die Treppe hinaneilend gedacht, neben welcher sie angebracht war. Der Künstler hätte also nach echt griechischer Art Wirklichkeit und Dichtung mischend die Siegesgöttin dargestellt, wie sie ihren Genossinnen voran die Treppe, welche wirklich den Zugang zum Heiligtum bildete, hinauf eilt, und den ebenfalls sicher hier wirklich vorhandenen Verschluss für sie öffnet.

Es ist eine sehr ansprechende Vermutung, dass gleich nach dieser die Platte mit der berühmten Sandalenbinderin (764) gefolgt sei, einer in Erfindung und Ausführung gleich graziösen und liebenswürdigen Gestalt. Es ist schwer, derselben sonst irgend einen Platz beim Opfer oder der Tropaienerrichtung anzuweisen. Hier wäre das Motiv völlig verständlich. Mit Opfergeräten eilen die Niken zum Tempel, die Stufen hinauf ohne Rast, nur einen kleinen Verzug gibt es, bis die Genossin das Thor geöffnet hat, und diesen kurzen Augenblick benutzt die eilfertige Nike ein Band an der Sandale, das sich gelöst, fest zu stecken. Doch so kurz ist die Frist die sie sich gönnt, dass sie nicht einmal das Gerät aus der Linken niedergesetzt hat, und nur in dieser flüchtigen Stellung mit der einen Hand sich den Riemen festnestelt. So malt grade diese scheinbare Verzögerung anschaulich die stürmische Eile und den Eifer der Göttinnen.

Die einzige in ihrer ganzen Ausdehnung erhaltene Platte

761, welche zu den ersten Funden, und zu den mit Recht am meisten bewunderten Teilen unserer Balustrade gehört, ist leider keiner bestimmten Seite zuzuordnen. Unwahrscheinlich ist nur, dass sie der westlichen angehöre. Denn wir kennen eine Opfervorschrift, die befahl beim grossen Opfer aus der Hekatombe die eine schönste Kuh zum Opfer für Athena Nike zu erlesen. Hat sich der Künstler dieses Rituals erinnert — und dies ist wahrscheinlich — so werden wir auf jeder Seite auch nur die Darstellung eines Opfertieres erwarten. Für unsere Platte ist also nur noch die nördliche und südliche Seite frei; eine Entscheidung für eine von beiden ist kaum möglich. Wir sehn auf der genannten Platte zwei Niken eine Kuh zum Opfer führen; die eine sucht das wilde Tier am Strick zurückzuhalten indem sie sich rückwärts biegt und den Fuss gegen einen Stein stemmt, die andere weicht etwas nach vorwärts aus, und griff wol gleichzeitig nach dem Horn des Tieres. Die prächtige, schwungvolle Gruppe hat schon im Altertum die verdiente Bewunderung gefunden, wie wir aus mehreren Nachahmungen schliessen dürfen (vgl. 809).

Die übrigen Bruchstücke beziehn sich wie es scheint alle auf die Ausschmückung der Siegeszeichen. Auch diese müssen wir uns gleichmässig auf die drei Seiten verteilt denken. Eines derselben (781) ist mit einem orientalischen Aermelgewand und Mütze behängt, bezieht sich also auf die Persischen Siege. Von einem andern Tropaion (802) ist der Rest eines grossen Ruders übrig: es feierte die Seesiege der Athener. Eine der schwungvollsten Gestalten ist die Nike 765, welche mit der Linken einen Helm auf den Stamm des Tropaions setzt, und in der Rechten den Hammer hielt, um ihn zu befestigen*. Auch die zarte Gestalt 763 muss an einem Tropaion beschäftigt gewesen sein, ähnlich wie dies noch auf 769 sichtbar ist; die übrigen bringen Schilde**, Beinschienen und andere Waffenstücke herbei. Bei vielen Bruchstücken ist eine sichere Ergänzung unmöglich, aber fast überall zeigt sich jene feine, zierliche und doch freie Formgebung, die wir an den besser erhaltenen Stücken bewundern.

* Das obere Stück dieser Gestalt war schon länger durch einen Abguss bekannt, 1880 fand Bohn das Original wieder, aber ohne Kopf (Mitteilungen V S. 263). Er glaubt, der Kopf sei auch früher nur zum Behuf des Abgusses aufgesetzt gewesen; auf jeden Fall ist er zugehörig, und deshalb auch hier dem Abgusse des Originales angefügt.

** Zu der Nike 786 gehört die Hand 787, die den Griff des Schildes fasst.

Von Bemalung hat sich zwar keine Spur erhalten, doch muss sie vorausgesetzt werden. Denn mehrere Flügel von Niken sind ganz unausgeführt gelassen, und der Umstand, dass das Nackte der Figuren sorgfältig geglättet, das Uebrige aber rauh gelassen ist, scheint auch auf Bemalung mit Ausnahme des Nackten zu deuten. Einiges war auch von Bronce angefügt; zur Befestigung von Gürtelschnallen sieht man Löcher eingebohrt.

Der Stil der Reliefs zeigt, verglichen mit denen des Parthenon, eine Entwickelung zum Freieren, Lebhafteren, man kann sagen Rauschenderen. Aber es gebricht diesen pompösen Gestalten niemals an dem Adel, welcher die Werke des Phidias auszeichnet. Auch die lebhafteste Bewegung ist gehalten ausgedrückt, ohne dadurch irgendwie gebunden oder unnatürlich zu werden; in der Sandalenbinderin ist der flüchtigste Moment festgehalten, und doch schliesst sich die ganze Gestalt zu vollendeter Harmonie der Linien zusammen. Es gibt kein Relief, das man mit soviel Recht neben die Werke des Phidias stellen dürfte; die Originalität der Formgebung ist ebenso gross, als die der Erfindung. Es war sicher eine kühne Neuerung, Nike, die bis dahin nur die eine treue Dienerin und Begleiterin der Athena gewesen war, zu einer Schaar gleichartiger Wesen zu vervielfachen, die auf allen Seiten ihre Herrin umschwärmen, ihr zu opfern und ihren und ihres Volkes Ruhm zu verherrlichen bestrebt sind. Eine Siegesgöttin allein schien nicht zu genügen, die Fülle von Ruhm und Herrlichkeit auszudrücken, welche Athena ihrem Lande gegeben: es war alles voller Siege. Diese stolze frohe Zuversicht scheint nur in der Zeit vor dem peloponnesischen Kriege möglich, und damals werden wir uns diese Reliefs enstanden denken zugleich mit dem ganzen Tempel den sie umsäumten.

Um so auffälliger erscheint die Verschiedenheit zwischen dem Relief des Frieses und der Balustrade. Nicht als ob sich nicht auch bei dieser geringer gearbeitete Stücke fänden, waren doch auch hier sicher viele Hände beschäftigt, auszuführen, was ein genialer Künstler ersann, aber während hier die frische Erfindung aus jedem Stück hervorleuchtet, sehn wir bei dem Friese einen grossen Reichtum kühner Stellungen und ausdrucksvoller Bewegungen, die nicht das alleinige Eigentum dessen sind, der sie anwandte; sie sind Gemeingut der attischen Schule in dieser und der nächst folgenden Zeit, und finden sich in den verschiedensten Werken wieder. An sich wäre hierdurch kein Tadel zu begründen; aber in der

gesammten Anordnung zeigt sich eine gewisse Nachlässigkeit, die nicht nur zu unverhältnissmässigen Verlängerungen führt, sondern auch zu einem fortwährenden gleichmässigen Ueberschneiden der Beine der einen Gestalt durch die der anderen. Es ist dies die Folge davon, dass der Bildhauer die einzelnen geläufigen Gestalten ohne feinere Empfindung zu Gruppen vereinigte, die ihm als Ganzes nicht recht lebendig waren. Und Aehnliches zeigt sich bei den ruhigeren Figuren des Ostfrieses. Eine wirkliche Gruppenbildung ist mehr versucht als erreicht; ohne rechte Abwechselung, ohne Reichtum der Linien steht eine Figur neben der andern. Es ist auch hier dasselbe Mass und dieselbe Beschränkung des Könnens.

Alles von der Balustrade Erhaltene ist veröffentlicht und besprochen von Kekulé, Die Balustrade der Athena Nike[2] Taf. 1—6 S. 7, wo auch die frühere Litteratur angeführt ist. Ausserdem ist zu vergleichen Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien XXXII 1881 S. 261 (E. Petersen). Sybel 5664.

805—807. Architekturproben vom Tempel der Athena Nike. Ein Kapitell (805), ein Teil eines zweiten (806) und eine Sima mit Löwenkopf (807).

808. Schmückung einer Herme, Relief aus attischem Marmor, angeblich bei Neapel gefunden, jetzt in München. Ergänzt ist das Gesicht der Herme, Gesicht, rechter Arm, Finger der linken Hand an der stehenden, Nase und ein Teil des Kopfputzes der gebückten Frau, sowie einige Kleinigkeiten.

Die Mitte der Darstellung nimmt die Herme eines bärtigen Gottes, vermutlich des Dionysos, ein. Hinter derselben steht ein Mädchen, beschäftigt, das Haupt der Herme mit einer breiten Binde zu zieren. Auf der andern Seite, der Herme gegenüber, sehn wir eine Frau, welche in der Linken eine zweite, zusammengerollte Binde hält, während sie eine dritte, die sie mit den Zehen des rechten Fusses gefasst hat, vom Boden aufzuheben und mit der Hand zu greifen sucht. Anscheinend ist ihr dieselbe entfallen, und, um nun während der heiligen Handlung das Bild des Gottes nicht aus den Augen zu verlieren, ist sie zu dieser schwierigen Bewegung genötigt.

Allerdings, warum der Künstler diese Bewegung gewählt hat, ist ohne weiteres klar. Wir haben in dieser Gestalt eine Nachahmung der schönen Sandalenbinderin (764) vor uns, jedoch mit einigen Abweichungen. Die Linke, welche dort vermutlich ein Thymiaterion trug, hält hier etwas stärker ge-

krümmt die Binde und unterstützt so nicht mehr, wie dort, das Gleichgewicht des Körpers; die Rechte greift nicht bis zum Fusse, der Oberkörper ist deshalb etwas weniger geneigt, die ganze Stellung weniger natürlich und anmutig. Auch in den Falten steht die Nachahmung weit hinter dem Vorbild zurück, es genügt dafür auf die Anordnung des von der rechten Schulter hinabgleitenden Gewandes zu verweisen: dort freie, schöne Natürlichkeit, hier ein unwahrer Zwang. Und doch werden wir gestehen, dass auch der Nachahmung der Reiz nicht gebricht, nur der glückliche Zufall, dass hier einmal das vollkommnere Vorbild erhalten ist, lässt die Schwächen deutlich fühlbar werden.

Man hat auch die zweite Gestalt von der Nikebalustrade herleiten wollen, kaum mit Recht; höchstens das allgemeinste Motiv der Bewegung könnte von einer Gestalt wie 763 entlehnt scheinen. Sonst herrscht in dieser Figur ein ganz anderer Geschmack als in der Balustrade. Dort scheint das Problem, Körper und Gewand gleichmässig zur Geltung zu bringen, so völlig gelöst, dass wir den Körper nicht unter dem Gewande ahnen, sondern ihn durch dasselbe fast sehn. Der Reiz, welcher im Gegensatz des bekleideten und nackten Körpers liegt, ist kaum zur Anwendung gebracht. Auch bei dieser Gestalt sehn wir den Körper durch das Gewand durchscheinen, aber ein ganz anderes Motiv ist daneben angewendet. Der dorische Chiton, welchen das Mädchen trägt, ist auf der rechten Seite ganz offen, so dass hier die schönen Formen des Körpers sich frei von dem Hintergrunde des Gewandes abheben. Eine solche Anordnung hätte sich mit Beflügelung niemals vertragen; diese verlangt völlige Nacktheit oder gleichmässigere Bekleidung. Hier würden wir unangenehm empfinden, dass die Flügel ja eigentlich widernatürlich durch das Gewand hindurchgesteckt seien. Wenn wir demnach in der Nikebalustrade das Vorbild dieser feinen Gestalt nicht suchen dürfen, so vermuten wir allerdings, dass es in einer nicht viel späteren Epoche der attischen Kunst entstanden sei. Wann die vorliegende Kopie ausgeführt worden sei, lässt sich kaum entscheiden. Der Marmor zeigt, dass sie in Athen selbst entstanden ist.

Abgeb. Lützow, Münchener Antiken Taf. 9 S. 19. Kekulé, Die Balustrade der Athena Nike [2] S. 9. Vgl. Kekulé [1] S. 31. Brunn, Beschreibung der Glyptothek [4] S. 166, 136.

809. (356.) Bacchantin mit Opferstier, Relief aus

Pentelischem Marmor, bei den Ausgrabungen in Terra di Lavoro gefunden, im Vatikan befindlich.

Es ist hier im Abguss nur ein Stück des Originales vorhanden, das vor dem Stier noch eine lebhaft bewegte Frauengestalt mit einem Weihrauchaltar in der Rechten zeigt. Diese Gestalt, eine offenbare Nachahmung der Nike rechts auf N. 761, ist stark ergänzt, von der anderen hier abgegossenen ist gar nichts antik, von dem Stier nur ein Teil des Kopfes. Doch ist die Ergänzung nach einem besser erhaltenen Relief in Florenz gemacht, so dass wir die Figur wenigstens als Nachbildung jenes Reliefs betrachten können.

Eine Frau ist bemüht, einen wilden Stier zurückzuhalten, davor geht, wie bemerkt, eine zweite mit Räucheraltar. Es handelt sich um die Vorbereitungen eines Stieropfers, doch sind diese lebhaft bewegten Gestalten wol nicht Priesterinnen, sondern Bacchantinnen, die ihrem Gotte ein Opfer bereiten.

Die eine Gestalt ist Kopie von der Nikebalustrade. Ob es aber auch die zweite, hier vorhandene sei, kann man bezweifeln. Vielleicht ist es nur die Umgestaltung der schönen Nike, welche dort das wilde Opfertier zurückhält.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* V Taf. 9. Vgl. Welcker's Zeitschrift S. 418 (Zoega). Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 158, 98. Kekulé, Die Balustrade der Athena Nike [1] S. 32. [2] S. 5, 5. Das Florentiner Exemplar ist bei Dütschke III 521 beschrieben.

810—820. (324—334.) Bildwerke vom Erechtheion.

I. Die Karyatiden.

810. 811. Die Karyatidenhalle an der Südseite des Erechtheion hat in verhältnissmässig gutem Zustande die Stürme der späteren Zeiten überdauert. Noch fünf Mädchen standen an ihrem Platze, als die englischen Architekten Stuart und Revett im Anfange der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die Monumente des alten Athen aufnahmen, die sechste war verschwunden, der Torso derselben und der gänzlich zerschmetterte untere Teil sind aber im Jahre 1837 wieder aufgefunden. Wahrscheinlich ist sie bei der venezianischen Belagerung im Jahre 1687 von einer Bombe getroffen worden, doch konnten die Reste zusammengesetzt und ergänzt und die Figur im Jahre 1846 wieder aufgerichtet werden. Eine weitere Beschädigung erfuhr das Gebäude im Anfange dieses Jahrhunderts durch Lord Elgin, der eine Karyatide, die zweite von links gerechnet, nach London entführte, wo sie sich jetzt

im Brittischen Museum befindet. An ihre Stelle ist im Jahre 1846 ein Abguss mit eiserner Axe getreten und auch eine dritte Karyatide, die am Boden lag, ist mit unbedeutender Restauration im Jahre 1837 wieder aufgerichtet, so dass also der ursprüngliche Zustand des Gebäudes, so weit es möglich war, wieder hergestellt ist. Wir haben hier im Abguss zwei dieser Karyatiden, oder wie sie in den athenischen Bauurkunden einfach heissen, Mädchen *(κόραι)*, die in London befindliche (810) und ihre ehemalige Nachbarin an der linken Ecke (811). Die Hände sind an keiner einzigen Karyatide erhalten. Die Gewänder waren vermutlich bemalt, man will wenigstens Spuren blauer Farbe in den Falten der Londoner Karyatide bemerkt haben*.

Der Gedanke, menschliche Figuren an die Stelle von Säulen zu setzen, ist von den Griechen, wenn auch nicht ausgegangen, doch in der edelsten und zweckmässigsten Weise realisirt. Kleinere Geräte, Thronsessel, Dreifüsse, Spiegel u. s. w. durch belebte Träger zu stützen, war schon lange üblich; in der Architektur sind sie wol vor den Perserkriegen nicht angewendet worden. Und zwar hat man, wie es scheint, zuerst zur Verrichtung dieser Arbeit Personen ausersehn, die freiwillig oder durch Zwang in dem Dienste der Gottheit standen. Auch Repräsentanten besiegter Völkerschaften kommen vor, wie an der durch Perser getragenen Halle in Sparta. Eine derartige, sei es historische oder in der Bestimmung des betreffenden Gebäudes begründete Beziehung wird wenigstens in der Blüte der griechischen Kunst wol immer die Wahl solcher Figuren veranlasst haben, einen rein ornamentalen Charakter erhielten sie wahrscheinlich erst später.

Die Karyatiden vom Erechtheion sind attische Mädchen, wie wir sie im Panathenäenzuge am Parthenon sehn. Gern folgen sie dem Dienst ihrer Göttin, der auch für sie selbst ehrenvoll ist, und wie sie beim Kult die verschiedensten Verrichtungen übernahmen, haben sie hier als Gehülfinnen heiliger Handlungen auch die kleine Seitenhalle des Götterhauses zu tragen. Eine genauere Beziehung auf eines der Aemter als Kanephoren oder dergleichen ist nicht angedeutet, und wol auch nicht beabsichtigt. Es sind eben die attischen Jung-

---

* Eine Nachbildung der ganzen Halle befindet sich im Treppenhaus des Neuen Museums, nur sind dort statt der zwei äusseren viereckigen Pfeiler ebenfalls Mädchengestalten zu denken.

frauen hier wie überall bemüht, ihrer Göttin zu dienen und ihren Ruhm zu erhöhen.

Die Mädchen tragen eine nur leichte Last, ein Gebälk ionischen Stils, welchem noch zur möglichsten Erleichterung der Fries fehlt. Ueberhaupt ist wol nur unter leichteren Lasten die menschliche Figur, zumal die der Frau, passend, als Hauptstütze blieb bei den Griechen die starre, unbewegliche Säule fortwährend in Gebrauch.

Aus der Bestimmung der Mädchen, gleich Säulen zu tragen, kann ihre ganze Erscheinung abgeleitet werden; das architektonische Gesetz beherrscht sie, ohne freilich alle und jede Freiheit auszuschliessen. Zunächst können sie so wenig wie die Säulen, individuell verschieden sein, sie sind auch bis auf eine, auch wieder aus einer architektonischen Forderung resultirende Verschiedenheit — kleine Abweichungen in Haaranordnung und Gewandfalten sind unwesentlich — unter einander völlig gleich. Diese Verschiedenheit besteht darin, dass die drei zur Rechten des vor ihrer Front Stehenden sich auf das linke, die drei zur Linken auf das rechte Bein stützen. Es war nämlich notwendig, dass die vier Karyatiden, die eine Aussenseite haben, das Stützbein mit seiner sich der senkrechten nähernden Linie nach aussen richteten, die gekrümmte Linie des Spielbeins wäre an der Aussenseite schwach und unharmonisch erschienen; dann aber mussten sich um der Symmetrie willen die beiden mittlern Karyatiden die eine nach rechts, die andre nach links anschliessen. Dass die Mädchen aber nicht fest auf beiden Beinen stehn, ist ihnen durch die Leichtigkeit der Last möglich gemacht, sie tragen sicher und doch leicht; die zwanglose Haltung des einen Beins ist eine leise Milderung des strengen architektonischen Gesetzes, die der ionische Stil des Gebäudes, zumal dieser reichere, anmuthigere ionische Stil erforderte. Es sind uns Karyatiden erhalten von streng symmetrischer Stellung und mit erhobenen Armen, andre von freierer Art nur einen Arm an die Last auf ihrem Haupt legend. Hier war eine Erhebung des Arms schon um desswillen unzulässig, weil die Rücksicht auf die gegenüberliegende nördliche und die gleichfalls von Säulen gestützte östliche Vorhalle einen möglichst einfachen, säulenartigen Umriss der Karyatiden wünschenswert machte. Derselbe Grund verbot die vom Körper abspringenden Arme, eine Stillosigkeit, an welcher die neueste Architektur geringern Anstoss zu nehmen scheint, als die alte. Bei den Mädchen vom Erechtheion fasste der eine Arm leicht den Zipfel des

hinten herabhängenden Mantels, der andre hing ruhig herab, gewiss ohne etwas zu halten*. Auch das Gewand ist mit Rücksicht auf den Zweck der Figuren so angeordnet, dass die senkrechten Linien herrschen; ein weniger strenger Geschmack gibt sich in vielen Karyatiden römischer Zeit zu erkennen, an welchen das Obergewand so angeordnet ist, dass diagonale Linien entstehn. Aber die gradlinige Strenge, welche die architektonische Stütze erfordert, ist auf's Glücklichste verbunden mit dem weicheren Linienfluss, den die menschliche Stütze beanspruchen darf. Die Karyatiden erfüllen allerdings ihren architektonischen Zweck, aber gehn nicht in ihm auf, wie die weit strenger stilisirten Giganten, die im agrigentinischen Zeustempel die Decke stützten.

Die Körperbildung der Mädchen ist ihrem Zweck entsprechend kräftig; die zartere Stelle des Halses hat durch die zu beiden Seiten herabhängenden Flechten eine Unterstützung erhalten, die indessen wol weniger mechanisch als stilistisch notwendig ist, damit nämlich nicht der einfache, säulenartige Umriss durch die Einbiegung des Halses zu sehr unterbrochen werde. Auf dem Kopf liegt zunächst ein rundlicher Wulst ohne ausgesprochene architektonische Bedeutung, welcher die Ueberleitung zu dem ersten wirklichen Bauglied, einem mit Eierstab und Perlenschnur verzierten einfachen Kapitell bildet. Bei späteren Karyatiden ist diese Vermittelung durch einen hohen korbartigen Kopfschmuck oder realistischer durch eine runde Truhe (*κίστη*) gebildet, welche die Mädchen auf dem Haupte tragen. Hier ist auf ein solches mehr spielendes Motiv verzichtet. Die Mädchen stützen wirklich das Gebälk, sie dienen an Statt der Säulen, und tragen deshalb auch ein Kapitell auf dem Haupte. Für dieses kam es darauf an, sich dem ionischen Stil anzunähern und doch die besondre Natur des Säulenschaftes — der Mädchengestalt — zu berücksichtigen, für welche das gewöhnliche ionische Kapitell fremdartig gewesen wäre. Sei es nun, dass der Künstler vom dorischen Kapitell ausging, oder das ionische mit Weglassung des Volutenkörpers zu Grunde legte, genug er bildete diese neue Form, die jener doppelten Rücksicht entsprach.

An künstlerischem Wert stehn sich übrigens diese beiden Karyatiden nicht gleich, die Londoner ist entschieden bedeutender und rührt auch von andrer Hand her. So sind z. B.

---

* In der Nachbildung der Halle im Treppenhause tragen die Mädchen in einer Hand Aehren, wofür jeder Grund fehlt.

die Falten unter der Brust und an dem vortretenden Bein bei dieser nur fein angedeutet, dort derber und effectvoller hervortretend. Besonders dürfte aber die Vergleichung der Gewandpartie oberhalb der rechten Hüfte deutlich machen, dass die Londoner Figur edler und stilvoller gehalten ist.

Abgeb. *Antiquities of Athens* II Taf. 19. 30. 33, die in London befindliche (über deren Bemalung Semper, Der Stil[2] I S. 438) auch in den *Ancient marbles* IX Taf. 6. Rayet, *Monuments de l'art antique* I Taf. 40. Lucy M. Mitchell, *Selections from ancient sculpture* Taf. 7. Murray, *A history of greek sculpture* II Taf. 17, 1 S. 194. Vgl. Overbeck, Plastik[3] I S. 355. Sybel 5668. Ueber die Herstellung der Halle vgl. Ross, Arch. Aufsätze I S. 122. Beulé, *L'acropole* II S. 274, über den Namen der Karyatiden Welcker A. D. II S. 146. Preller, Gesammelte Aufsätze S. 136 (= *Annali* 1843 S. 396). Böttiger, Amalthea III S. 137, der nur irrt, wenn er in den attischen Mädchen Kanephoren sehn will. Das Kapitell ist kein Korb. Erst später scheint man die Vermittelung des belebten Trägers mit der unbelebten Last durch Einschiebung der scheinbaren Last des Korbes gesucht zu haben, die zwar das Motiv des Tragens genügend erklärt, aber eine gewisse Unklarheit mit sich bringt, da man nicht recht weiss, ob die Mädchen den Korb tragen oder das Gebälk oder gar beides. Geschickter und deshalb weit häufiger angewandt ist die Vermittelung durch einen auch sonst ja gebräuchlichen hohen korbartigen Kopfschmuck der in seiner Form dem korinthischen Kapitell ähnlich ist, und deshalb besonders für diesen Zweck geeignet. Man muss sich hüten diesen etwa als wirklichen Korb aufzufassen. Eine so kleine Last würde doch niemand anders tragen als in der Hand. Vgl. Arch. Ztg. 1880 S. 28. 1881 S. 13 (E. Curtius).

II. Der Fries.

812—820. Die spärlichen Trümmer des Frieses, welche wir besitzen, sind seit 1835 auf der Akropolis zum Vorschein gekommen, und noch daselbst befindlich. Hier ist nur eine Auswahl davon im Abguss vorhanden.

Der Fries war nicht, wie gewöhnlich, aus grösseren, mehrere Figuren enthaltenden Platten zusammengesetzt, sondern die einzelnen Figuren waren für sich aus einem grobkörnigen weissen Marmor gearbeitet und dann auf einen Grund von schwarzem eleusinischem Stein aufgesetzt. Auf diesem Grunde und auf dem Vorsprung des Epistyls haben sich noch eiserne Haken erhalten, durch welche die Figuren unten und an ihrer glatten Hinterfläche festgehalten wurden. Um den grellen Abstand der weissen Figuren und des schwarzen Grundes zu mildern, wird wenigstens eine teilweise Bemalung der ersteren anzunehmen sein; der schwarze Grund übrigens berechtigt uns auch für die Friese, an denen sich

keine Spuren von Bemalung erhalten, einen farbigen Grund vorauszusetzen.

Wir besitzen die Reste einer Inschrift, welche eine Rechnungsablage über die für das Erechtheion verausgabten Gelder enthält und unter Andrem auch die Preise und Verfertiger einzelner Figuren des Frieses aufführt. Diese Figuren werden darin ganz allgemein als Männer, Frauen und Kinder mit Angabe ihrer Aktion bezeichnet, so dass wenigstens ein Teil des Frieses aus dem Leben genommene Scenen enthielt. Andrerseits erfordert wenigstens ein hier nicht im Abguss vorhandenes Fragment eine mythologische Deutung; wir werden daher annehmen dürfen, dass an diesem Fries, wie an dem des Parthenon, Götter und Menschen vereinigt waren.

Zu welcher Klasse von Wesen die hier vorhandenen Fragmente gehörten, ist nicht gewiss zu sagen, denn keins derselben ist mit einer in der Inschrift erwähnten Figur zu identifiziren. Man hat die Frau, die den Knaben auf dem Schooss hat (815), für eine Göttin erklärt, allein sie kann doch ebensowol eine aus dem Leben genommene Figur sein, zumal da dieselbe Gruppe ganz ähnlich wiederkehrt (817).

So dürftig das Erhaltene ist, so ist es doch seinem Stil nach, der den Reliefs von der Balustrade des Niketempels nahe steht, nichts weniger als wertlos. Auch hier finden wir die allgemeinen Eigenschaften des attischen Stils wieder, die Grazie und weiche, schöne Fülle, und besondere Beachtung verdient, dass wir hier zuerst die glatt anliegenden, auch den Nabel ausdrückenden Gewänder sehn, die der früheren Kunst fremd sind, später aber, als man einem leisen sinnlichen Reiz nicht mehr abgeneigt war, sehr beliebt wurden. Wir müssen nach Anleitung der Inschrift annehmen, dass die Verfertiger dieser Figuren nicht eigentliche Künstler, sondern halbe Handwerker waren, denn die dort aufgeführten Arbeiter werden sonst nirgends erwähnt, und es ist nicht wahrscheinlich, dass berühmte Künstler einzelne Figuren eines Frieses übernommen und für Preise, wie sie dort angegeben werden — der Durchschnittspreis für die Figur ist 60 Drachmen, nach unserem Gelde etwa 45 Mark — gearbeitet haben sollten. Die Erfindung des ganzen Frieses und die Anfertigung des Modelles für die einzelnen Figuren müssen wir uns natürlich als Werk eines Künstlers denken; auffällig bleibt auch trotzdem die Gleichmässigkeit der Arbeit. Auf ähnliche Weise sind natürlich alle grösseren Werke von einem Künstler entworfen und von vielen Handwerkern ausgeführt worden. Den Beweis für die

Richtigkeit dieser Auffassung gibt uns jene Inschrift, und der erhaltene Fries andererseits bestätigt den oft ausgesprochenen Satz, dass die Griechen nicht allein als Schöpfer bedeutender Kunstwerke, sondern besonders dadurch so gross waren, dass die Kunst auch die ganze Thätigkeit des Handwerkers durchdrang. Das Erechtheion wurde nicht vor den letzten Jahren des fünften Jahrhunderts vollendet; die erwähnte Inschrift gehört in das Jahr 409.

Eine Abbildung der meisten erhaltenen Bruchstücke gibt R. Schöne, Griechische Reliefs Taf. 1—4, der auch Seite 1 die frühere Litteratur anführt; die hier vorhandenen Stücke sind dort unter N. 1—3. 6. 7. 10. 13. 16. 20 abgebildet. Die Inschrift steht CIA. I 324. Den Versuch, die Komposition aus derselben wieder zu gewinnen, hat Bergk (Zeitschrift für die Altertums-Wissenschaft III 1845 S. 987) gemacht; vgl. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler I S. 248. Overbeck, Plastik[3] I S. 360. Welcker A. D. V S. 113 (= *Annali* 1860 S. 461). Ross, Das Theseion S. 14. Mitteilungen V S. 288 (Sybel). — Sybel 5666.

821—848. Architektonische Einzelheiten vom Erechtheion. Kapitell und Fuss einer Ecksäule von der nördlichen (821. 822) und einer von der östlichen Vorhalle (823. 824) sowie ein weiteres Bruchstück dieses letzteren Kapitells (825); zwei Stücke eines 1862 im Inneren gefundenen Kapitells (826. 827); Proben vom Sockel des Gebäudes (828. 829), die zweite von der Karyatidenhalle; vier Proben vom Epistyl (830—833); Stücke verschiedener Kymatien (834—838); ein Antenkapitell (839) und Verzierungen vom Halse einer Ante (840) und einer Säule (841) sowie von einer Wand (842); eine Probe von der Decke der Nordhalle (843); drei Stücke von der Einfassung der nördlichen Thüre (844—846); zwei Bruchstücke von anderen Thüreinfassungen, das erste (847) im Innern des Tempels, das zweite (848) in dessen Nähe gefunden.

Vgl. *Antiquities of Athens* II, 2.

849—854. Architekturproben von den Propyläen zu Athen. Ein dorisches (849) und ein ionisches Kapitell (850), Probe vom Schaft einer der ionischen Säulen (851), und drei Stücke von den Anten (852—854).

Vgl. Bohn, Die Propyläen Taf. 11. 12.

855. 856. Zwei ionische Kapitelle* älterer Art, auf

---

* Wir lassen hier alle nicht zu Bildwerken in Beziehung stehenden Architekturproben aus Attika folgen, obwol sie zum Teil erst einer späteren Epoche angehören.

der Akropolis zu Athen. Die Einzelheiten waren durch Bemalung ausgedrückt, deren Vorzeichnung noch sichtbar ist.

857. 858. Zwei kleine ionische Kapitelle aus Athen; das erstere, altertümlich flach ornamentirte, befindet sich auf der Akropolis.

859. Ionisches Doppelkapitell in Athen. Der Abguss gibt nur die eine Hälfte wieder.

Abgeb. *Antiquities of Athens* III Taf. 4, 2.

860. 861. Teile von zwei ähnlichen Kapitellen, auf der Akropolis in Athen.

862. Ionisches Kapitell von einem Rundbau, auf der Akropolis in Athen.

863. 864. Zwei Seiten von einem Antenkapitell der Propyläen zu Eleusis.

Vgl. *The unedited antiquities of Attica* 3 Taf. 4—6.

865. Teil eines dreiseitigen Kapitells, wol Untersatz eines Dreifusses, nach dem Muster der vorigen Ante gearbeitet, ebendaher.

866. Kapitell einer ionischen Säule aus Eleusis.

867. 868. Zwei Stücke eines länglichen korinthischen Kapitells, mit Flügeln, zwischen denen sich Bocksköpfe befinden verziert. Athen.

Vgl. Sybel 2512.

869. Teil eines korinthischen Kapitells in Athen.

870. Architektonisches Bruchstück mit Akanthos verziert, eingemauert an der Kirche Panagia Gorgopiko in Athen.

871. Fragment eines zierlich ornamentirten Gesimses aus Athen.

872. Marmorplatte mit Akanthos verziert, in Athen.

873. Sima mit Löwenkopf, von der Akropolis zu Athen.

874. 875. Zwei Bruchstücke von einem kleinen, mit

Akanthos reich verzierten Giebel, an der Kirche Panagia Gorgopiko in Athen eingemauert.

876. Deckel eines Wasserbehälters im Fussboden des Dionysostheaters zu Athen.

877. Frauenköpfchen aus Pentelischem Marmor, 1854 bei der Ausgrabung des Heratempels in Argos gefunden. Da wir wissen, dass Polyklet das grosse aus Gold und Elfenbein bestehende Bild der Hera verfertigte, als man den durch Brand zerstörten Tempel wieder aufbaute, so ist die Vermutung berechtigt, dass sich sein Einfluss auch in den Skulpturen des Tempels zeigen werde. In der That bietet dies Köpfchen, das zum Schmuck des Tempels selbst gehört zu haben scheint, durchaus den Typus, welchen wir bei den aus anderen Gründen auf Polyklet zurückgeführten Statuen (N. 503 ff.) finden, ein Umstand, der jenen Zurückführungen noch zur besonderen Stütze gereicht. Auf den ersten Blick erscheint unser Köpfchen allerdings zierlicher und weicher als etwa der Doryphoros, doch ist das durch die Grösse veranlasst, und auch wol durch das verschiedene Material; denn der Doryphoros, wie die meisten Werke des Polyklet, bestanden aus Erz, dies Köpfchen ist für Marmor gedacht und darin ausgeführt. Auffallend wenig Sorgfalt ist auf die Ausarbeitung der Haare verwendet.

Schlecht abgebildet *Revue archéologique N. S.* XVI Taf. 15 S. 116 (F. Lenormant). Vgl. Rangabé, Ausgrabung beim Tempel der Hera unweit Argos. *Monumenti* 1854 S. XIII. Jahrbücher für Philologie LXXVII S. 100 (Bursian). Leipziger Berichte 1866 S. 229 (Overbeck). Mitteilungen III S. 296. VIII S. 198 (Furtwängler). IV S. 148 (Milchhöfer).

878. Rest eines Kopfes von Parischem Marmor, gleichen Fundortes wie 877. Der Kopf scheint im wesentlichen denselben Stil zu zeigen, wie der eben besprochene.

Vgl. Mitteilungen VIII S. 199, 1 (Furtwängler).

879. Rinnleiste mit Löwenkopf, vom Heratempel in Argos, ausgezeichnet durch schöne, strenge Stilisirung; vgl. 877.

880—905. Reliefs vom Apollotempel in Phigalia, im Jahre 1812 durch dieselbe Gesellschaft von Deutschen und Engländern, welche die äginetischen Statuen auffand, entdeckt und jetzt im Brittischen Museum befindlich.

I. Die Metopen.

880—882. Von den Reliefs, welche die Metopen des Tempels zierten, sind nur ganz geringe Reste aufgefunden worden; hier sind die drei grössten Bruchstücke vorhanden, welche aber keine genauere Deutung zulassen. Auf zweien sehen wir Reste von lebhaft bewegten, weit gewandeten weiblichen Gestalten, vielleicht Tänzerinnen; wenigstens hält die eine Klappern in der Hand. Auf dem dritten Bruchstück glauben wir eine männliche Gestalt in thrakischer Tracht zu sehn, die wol in den Händen eine Leier hielt; vielleicht haben wir also hier einen jener Thraker zu erkennen, die in Urzeiten als Bringer des Musendienstes nach Hellas gekommen sein sollten. Das Gorgoneion vor der Brust hat nur die Bedeutung eines Amulets, wie auch an der einen Albani'schen Karyatide und öfters. Den Stil dieser Metopen hat man mit Recht mit der Balustrade der Athena Nike verglichen.

II. Der Fries.

883 — 905. (301 — 323.) Der Fries, dessen Material ein dem Pentelischen ähnlicher weisser Marmor ist, befand sich im Innern der Tempelzelle über den Halbsäulen, welche den offenen Raum des Innern, das Hypaithron, umgaben. Er ist, von einigen leicht zu ergänzenden Verstümmelungen abgesehn, vollständig erhalten, da seine Ausdehnung mit den durch die Dimensionen der Zelle gegebenen Massen übereinstimmt; die beiden ungleich langen Hälften desselben, der Amazonen- und Kentaurenkampf, können daher nicht so verteilt werden, dass jede derselben je eine längere und eine schmalere Seite einnahm, sondern die längere Amazonenschlacht griff noch mit einer Platte auf die zweite Langseite hinüber. Die Eckplatten konnten zum Teil ausfindig gemacht werden, innerhalb derselben ist aber die ursprüngliche Anordnung nicht mehr mit Sicherheit anzugeben, denn die einzelnen Platten schliessen stets mit vollen Figuren ab; der Künstler hat dieselben abweichend von der sonstigen Praxis so eingeteilt, dass ihre Fugen nirgends mitten in eine Figur hinein, sondern in den Zwischenraum zweier Figuren fallen. Der Grund dafür liegt darin, dass dieser Fries aus dünnen Marmorplatten hergestellt und durch Klammern und Nägel — von denen je zwei durch den Grund jeder Platte getrieben waren, wie die noch vorhandenen Löcher be-

weisen — auf die Unterlage, die wol aus Holz bestand, befestigt wurde, während gewöhnlich die Friese erst am Gebäude selbst aus den bereits in die Mauer eingeschlossenen Blöcken ausgearbeitet wurden, wobei natürlich eine besondere Rücksicht auf die Fugen nicht mehr nötig war. Durch diesen Umstand ist nur in wenigen Fällen der Zusammenhang zweier Platten äusserlich sichergestellt; aus den Kampfscenen selbst aber Aufschlüsse über ihre ursprüngliche Disposition zu gewinnen, ist nicht immer möglich*.

Der Grund für die Teilung des Reliefs in ungleich lange Hälften liegt vielleicht darin, dass eine enge, die architektonische Trennung möglichst aufhebende Verbindung aller Seiten des Frieses beabsichtigt war, besonders aber in der dem Götterpaar, Artemis und Apollo, zugedachten Rolle. Wurden der Amazonen- und Kentaurenkampf auf je zwei Seiten des Frieses genau verteilt, so konnten die Götter, die übrigens in keinem Fall eine architektonisch wichtige Stelle eingenommen haben, nur zu einer oder der andern Scene hinzugezogen werden, jetzt dagegen befinden sie sich in der Mitte zwischen beiden und zwar ohne durch eine Ecke von einer derselben getrennt zu sein; sie müssen also als Helfer in beiden Kämpfen aufgefasst werden, wenngleich sie sich zunächst den Kentauren als den gefährlicheren Gegnern der Griechen zuwenden.

Die Komposition dieses Frieses ist von der höchsten Lebendigkeit; in keiner Scene des Amazonen- noch des Kentaurenkampfs, soviel wir ihrer kennen, offenbart sich eine so kecke und erregte Phantasie, schon in der Erfindung, indem wir nur hier gewisse kleine Züge finden, welche die Wildheit des Kampfs ungemein steigern. So bemerken wir auf der Seite der Amazonen einen Altar, von dem eine Schutzflehende gewaltsam fortgerissen wird, und eine ähnliche Scene am Schluss der Kentaurenschlacht, wo bei einem kleinen Götterbild altertümlicher Art zwei Frauen Schutz suchen. Dahin gehört auch die Einführung der Kinder in die Kentaurenschlacht.

Weder am Parthenon noch Theseion finden wir ähnliche Züge und man möchte glauben, dass der Künstler sie aus eigner Phantasie um Schrecken und Verwirrung zu steigern hinzugefügt habe. Auf beiden Seiten wogt der Kampf mit

* Die hier befolgte Anordnung ist die von K. Lange vorgeschlagene.

der äussersten Wildheit; während aber das Wilde und Schreckliche auf der Seite der Kentauren ziemlich ohne Milderung, wie bei solchen Gegnern nicht anders zu erwarten, herrscht, wird es im Amazonenkampf durch viele rührende Scenen unterbrochen, durch die Sorge um die Verwundeten, die sich besonders schön in der Gruppe ausspricht, wo ein Freund den andern aus dem Gefecht führt (899), oder durch die sanfte Schönheit Sterbender, wie in der unvergleichlichen Figur der mit schlaffen Knieen und Armen zusammensinkenden Amazone (898). Auch regt sich in Freund und Feind das Mitgefühl mit einander, wie in der Gruppe, wo eine Amazone einen verlorenen Griechen vor dem Todesstreich ihrer Gefährtin zu retten sucht (905), und in der andern, wo ein Grieche mit teilnehmender Geberde eine auf den Tod verwundete Amazone vom Pferde hebt (903).

Von einzelnen bestimmten Figuren lässt sich im Amazonenkampf nur Theseus (903) hervorheben, der durch das Löwenfell kenntlich die Keule gegen eine berittene Amazone schwingt, in welcher wir die feindliche Führerin voraussetzen dürfen; in dem Kentaurenkampf ist ausser dem bogenschiessenden Apoll (883), den Artemis als Lenkerin des Hirschgespannes begleitet, in der letzten Figur, hinter welcher der Baum mit dem Löwenfell steht (891), ebenfalls Theseus zu erkennen, ausserdem noch Kaineus (892), den die Kentauren in die Erde drücken, in einer mit dem westlichen Fries des Theseion übereinstimmenden Gruppe.

Es sind also Taten des attischen Nationalhelden Theseus in diesen Reliefs verewigt, ohne dass wir einen rechten Grund für die Wahl dieses Gegenstandes an diesem Orte angeben könnten. Allerdings hatten im Peloponnes nach der Sage Kentauren gehaust, die Herakles erlegt hatte, und auch vom Vordringen der Amazonen bis dorthin wusste man zu berichten: befolgt ist aber hier die attische Form der Sage, das beweist die Darstellung des Kaineus wie des Theseus. Wir bemerkten auch schon oben, dass der Kentaurenkampf ein zu häufig an griechischen Tempeln vorkommender Gegenstand sei, als dass man überall speziellere Beziehungen annehmen dürfe. Nur das ist klar, dass die Einführung des Apoll als Beistandes der Griechen durch die Rücksicht auf den Gott des Tempels, der hier speziell als Epikurios, als Helfer in der Not verehrt wurde, veranlasst ist.

Für die Zeitbestimmung des Werkes haben wir daran einen Anhaltspunkt, dass Iktinos, der Erbauer des Parthenon,

auch diesen Tempel erbaut hat. Gewiss aber ist der Bau oder wenigstens das Relief erst nach dem Parthenon entstanden; die Skulpturen haben einen leidenschaftlich erregten Charakter, der uns bereits an die Weise des vierten Jahrhunderts erinnert. Auch ist die Komposition von ähnlicher Freiheit wie am Niketempel, indem die Kämpferpaare abwechseln mit figurenreicheren Scenen, und mehrere Male ist gegen den strengen Reliefstil gefehlt, besonders fühlbar und unschön in dem stark verkürzten Oberkörper eines toten Kentauren (889). Andrerseits ergibt eine Vergleichung mit den Reliefs vom Maussoleum, dass sie diesen noch beträchtlich an Alter vorangehen. Die Gesichter sind ohne allen pathetischen Ausdruck, ja meistens wie ganz unbeteiligt, und statt der schlankeren Figuren der späteren Zeit finden wir hier vielmehr derbe, untersetzte Gestalten. Auch das ist vielleicht nicht zufällig, dass die Tracht der Amazonen hier fast durchgängig die hellenische ist.

Die auffallende Uebereinstimmung der Kaineusgruppe mit derjenigen am Theseion und einige andere Aehnlichkeiten dieser Art haben die Originalität des Werkes in Frage stellen lassen. Mit Unrecht, wenn wenigstens ein Werk original heissen muss, das zu einem bestimmten Zwecke gefertigt aus einem Guss entstanden, den Stempel einer eigenartigen Künstlernatur trägt, auch wenn es die Arbeiten der Vorgänger nicht unbeachtet gelassen hat. Reminiscenzen des schon trefflich Dargestellten konnten die grössten, erfindungsreichsten Künstler oft bei Behandlung derselben Gegenstände nicht vermeiden, wie selbst das Beispiel Raffael's lehrt; aber in der Art der Auffassung bewährt sich das Genie; in der Bereicherung an Ideen, welche die Darstellung zur Vollkommenheit fördern und erschöpfen. Gewisse Aehnlichkeiten haben alle Werke eines Zeitalters mit einander gemein, vorzüglich die Werke einer Schule.' Dem Urteil, das Stackelberg (S. 84) aus Anlass dieser Frage aussprach, müssen auch wir uns anschliessen. Auf den Parthenonmetopen, dem Fries der Athena Nike, des Theseion, des Tempels von Sunion, auch in den lykischen Skulpturen dieser Zeit, besonders denen von Gjöl-Baschi finden wir Uebereinstimmungen, die nicht zufällig sind. Aber aus der Verwendung eines dieser trefflichen, lebendigen Motive, die Gemeingut der ganzen Schule waren, werden wir dem Künstler ebenso wenig einen Vorwurf machen, als aus der Gemeinsamkeit des Stiles in den verschiedenen Werken, wenn nur im Ganzen sich ein selbständiger, feurig

empfindender Geist ausspricht, wie wir ihn hier vernehmen. Auch der andere Vorwurf, den man dem Friese aus der mitunter flüchtigeren Ausführung gemacht hat, ist unberechtigt. Unvollkommenheiten finden sich an jedem grösseren Werke, zumal bei einem solchen, das nur in bedeutender Höhe sichtbar war. Von unten gesehn würden die meisten der gerügten Fehler wahrscheinlich ebenso verschwinden, wie die schweren Verhältnisse der Gestalten bei dem blendenden Lichte das durch die Hypaithralöffnung unmittelbar auf den Fries fiel.

Der Fries ist zuerst abgebildet in Wagner's *Bassorelievi antichi della Grecia,* besser in den *Ancient marbles* IV Taf. 1—23. *Expédition de Morée* II Taf. 20—22 und besonders bei Stackelberg, Der Apollotempel zu Bassae, die Metopenreste *Ancient marbles* IV Taf. 24. *Expédition de Morée* II Taf. 23. Stackelberg Taf. 30 S. 96. Zur Architektur vgl. *Antiquities of Athens* IV, 3 Taf. 1—10. *Expédition de Morée* II Taf. 4—19. 24—30. Cockerell, *The temples of Jupiter Panhellenius at Aegina and of Apollo Epicurius at Bassae.* Arch. Ztg. 1876 S. 161 (Michaelis). Ueber die Anordnung des Frieses vgl. *Annali* 1865 S. 29 (Ivanoff). Leipziger Berichte 1880 S. 56 (K. Lange), doch bleiben auch jetzt noch Schwierigkeiten. So verteidigen sich z. B. die beiden Amazonen auf Platte 894 gegen einen Feind, der gar nicht vorhanden ist; unmöglich war die zusammenbrechende Amazone auf Taf. 898 so mitten im Kampfgetümmel dargestellt, vielmehr muss hier auch architektonisch ein Ruhepunkt gewesen sein; auf 899 führt der Grieche den Verwundeten geradezu in den Kampf statt hinaus. Vgl. sonst noch Overbeck, Plastik[3] I S. 449. Ulrichs, Reisen und Forschungen II S. 137. Kekulé, Das akademische Kunstmuseum zu Bonn S. 30.

906—908. Kalksteinreliefs, im Besitz des Direktors der ionischen Bank zu Patras, Henry Green. Den mehrfachen Erörterungen über den Wert dieser Reliefs und ihre Beziehungen zum Friese von Phigalia oder gar dessen Originalentwurf hat Treu ein rasches Ende bereitet, indem er sie als moderne Fälschungen nachwies, deren unmittelbares Vorbild wir sogar noch aufzuzeigen vermögen.

Abgeb. Mitteilungen V Taf. 15 S. 364 (L. Gurlitt); vgl. Mitteilungen III S. 68. VI S. 306 (Duhn). Arch. Ztg. 1882 S. 59 (Treu). 165 (Klette)

909—912. Architekturteile vom Tempel zu Phigalia; Bruchstück einer der inneren Säulen, Stirnziegel, Firstziegel und Rinnleiste, jetzt im Brittischen Museum.

Abgeb. *Ancient marbles* IV Taf. 25, die Rinnleiste als Titelvignette.

913—990. Skulpturen vom sogenannten Nereidenmonument in Xanthos, von dem Engländer Fellows im Jahre 1838 entdeckt und fünf Jahre später ins Brittische Museum versetzt. Diese Bildwerke, deren Zusammengehörigkeit durch

den Fundort und das gleiche Material, Parischen Marmor, bewiesen wird, bildeten den Schmuck eines Bauwerkes, welches nach den vorhandenen Resten als ein auf hohem Unterbau errichtetes, von Säulen umgebenes tempelartiges Gebäude ionischen Stils rekonstruirt werden kann. Der Unterbau war mit zwei Friesen verziert, und zwar so, dass der breitere (913—931) unmittelbar über dem Sockel, der schmalere (932—954) dagegen unter dem bekrönenden Gesimse desselben sich befand; zwei kleinere Friese (955—984) umgaben das eigentliche Gebäude über den Säulen und am oberen Rande der Zelle selbst. Die Giebelfelder waren mit Reliefs verziert, von denen ebenfalls noch Stücke erhalten sind (985. 986). Ausserdem fanden sich Reste von Statuen, zunächst von zwölf lebhaft bewegten Mädchen, Nereiden, die zwischen den Säulen des Tempels aufgestellt waren, ferner von drei ähnlichen Gestalten, die aber von geringerer Grösse und auch sonst verschieden sind, und die Ueberbleibsel zweier, in der Grösse dazu passenden Gruppen, in denen ein Jüngling dargestellt war, der ein Mädchen entführte, endlich Trümmer von vier Löwen. Diese letztgenannten Skulpturen bildeten höchst wahrscheinlich den Firstschmuck in der Weise, dass in der Mitte jedesmal ein Jüngling zwischen den erschreckt fliehenden Gespielinnen der Geraubten dargestellt war, während die äusseren Ecken durch die Löwen bekrönt wurden. Von dem statuarischen Schmuck sind hier nur Abgüsse der vier best erhaltenen Nereiden vorhanden, während von den Reliefs uns nur Weniges fehlt. Wir beginnen mit letzteren.

I. Die Friese.

913—984. (526—567). Die Friese sind von sehr verschiedenem künstlerischen Werte; der vorzüglichste ist der grösste, welcher den Unterbau des Denkmals unten umsäumte. Leider ist er ziemlich unvollständig erhalten, und auch die Anordnung der Reste ist nicht sicher*. Der Fries enthält einen Kampf von Fussvolk mit Einmischung einzelner Reiter, die wir vielleicht als Befehlshaber zu betrachten haben. Die Tracht der Kämpfer ist sehr wechselnd; neben schwer gerüsteten Kriegern sehn

* An den einzelnen Platten aller Friese sind hier Buchstaben oder Ziffern angebracht, welche den von Michaelis angewandten Bezeichnungen entsprechen, und die von ihm befolgte Anordnung klar machen.

wir solche, die nur ein leichtes Gewand tragen, und andere sind ganz unbekleidet, also ohne Rücksicht auf die wirkliche Tracht des Lebens, dargestellt. Ausserdem bemerkt man Aermelkleider und Phrygische Mützen, einmal auch eine mit Hosen bekleidete Figur; es nehmen also auch Perser an dem Kampfe Teil, und wenn wir das charakteristische Kostüm derselben nicht öfter wiederholt finden, so ist dies nicht anders als am Niketempel oder in den Amazonenkämpfen, wo auch nicht bei jeder Figur alles charakteristische Detail angegeben ist. Einen Einfluss der landesüblichen Tracht kann man bei allen bekleideten Gestalten wahrnehmen, deren Untergewand durchgehends länger ist, als es nach griechischer Sitte gebräuchlich war: es reicht bis an und auch wol bis über das Knie. Uebrigens ist es nicht möglich nach der Tracht die Kämpfer in zwei Parteien, etwa Griechen und Asiaten, zu scheiden; wir sehen z. B. ganz gleich gerüstete und bekleidete Schwerbewaffnete im Kampfe gegeneinander, nackte und langbekleidete Krieger bald einander unterstützen, bald angreifen.

An einer einzelnen Figur dieses Frieses und an zweien des folgenden ist ausserdem eine kleine Besonderheit der Bewaffnung zu bemerken, die sich zwar nicht selten auf griechischen Vasenbildern, auf griechischen Reliefs aber sonst kaum findet*. Am Schild der betreffenden Figur ist nämlich unten ein Stück Tuch befestigt, welches den Zweck hat, die untere Hälfte des Mannes, die durch den kleinen kreisrunden Schild — denn nur mit dieser Form des Schildes findet es sich verbunden — nicht gedeckt wird, zu schützen. Es ist ein Beweis für die künstlerische Freiheit der Griechen in der Behandlung der Wirklichkeit, dass wir dieses schützende Tuch, das gewiss etwas ganz Uebliches war, so selten dargestellt finden.

Die Darstellung ist reich an schönen Gruppen, aus denen wir nur die eine hervorheben, wo ein Krieger dem getroffenen Feind seinen Speer aus dem Kopf herauszieht, nicht ohne herzliche Teilnahme an den Schmerzen, unter denen dieser sich krümmt.

Die Bewegungen der Figuren sind ausserordentlich lebendig und werden in ihrer Wirkung durch die leichte Behandlung der Gewänder verstärkt, deren scharf gebrochene Falten dem

* Vgl. den einen Krieger in der belagerten Stadt von Gjöl-baschi (997) und die Krieger am Grabe des Paiava (1000), doch ist bei diesen letzteren das Tuch nur sehr kurz.

älteren Stil entsprechen. Auch die Behandlung des Reliefs ist ganz dieselbe, wie am Parthenonfries und durch dieselben Gründe veranlasst. Das Relief umgürtet eine Wand und daher war der Künstler bemüht, durch flächenartige Behandlung der Figuren seinen Fries gleichsam der Wandfläche anzubilden und anzuschmiegen. Die Proportionen der Gestalten haben noch nicht die später allgemein beliebte Schlankheit, der Ausdruck der Köpfe aber ist meist schon ganz pathetisch; die Wut des Angreifers und der Schmerz der Verwundeten werden gleich ergreifend geschildert. Eine grosse Verwandtschaft hat das Relief mit dem Friese vom Tempelchen der Athena Nike, die ganze Art der Komposition ist sehr ähnlich, und viele Gestalten finden sich gradezu auf beiden Friesen wiederholt; wir heben nur die eine Gruppe hervor, wo ein besiegter Perser von seinem zusammengestürzten Pferde steigt, und sich gefangen gibt. Natürlich ahmte hier nicht ein Künstler den andern nach, sondern beide schöpften aus derselben Quelle. Alle diese Umstände machen die Entstehung dieses Frieses gegen Ende des fünften Jahrhunderts höchst wahrscheinlich, und natürlich ist damals auch das ganze Denkmal entstanden. Der gleich zu besprechende kleinere Fries stimmt mit diesem ganz überein, und auch die Statuen gehören dieser Zeit an. Die beiden kleinen Friese und die Giebelfelder weichen zwar etwas ab, aber sie sind überhaupt von so geringer Güte, dass auf sie hin keine Datirung möglich sein würde.

Der zweite, etwas kleinere Fries (932—954) ist fast vollständig erhalten, auch ist die Verteilung desselben auf die vier Seiten des Unterbaus deutlich, die bei dem anderen nicht näher nachzuweisen, aber auch von geringerem Interesse ist, weil er nur eine Folge von Einzelkämpfen darstellt. Er enthält vier verschiedene Scenen, die indessen nicht so auf einander zu folgen scheinen, dass der das Monument Umgehende sie in ihrer historischen Folge gesehen haben würde; denn die Darstellungen der beiden Langseiten gehen historisch denen der Schmalseiten voran.

Die eine Langseite enthält einen Kampf zwischen ganz gleich gewaffneten Parteien, die wir als asiatische Griechen oder auch als Lykier bezeichnen können. An den Ecken der Darstellung rücken die Massen noch geschlossen in Reih und Glied in den Kampf, nach der Mitte zu lösen sie sich auf in Einzelkämpfe. Hier finden wir allerdings schöne Gruppen, z. B. wo ein Verwundeter von einem Freunde aus dem Gefecht geführt wird, auch einzelne nackte Figuren, aber ganz

abweichend von sonstiger griechischen Weise sind die von den Ecken heranrückenden in Reih und Glied aufgestellten Massen. Das griechische Relief kennt nur Einzelkämpfe und vermeidet eben damit die Monotonie der Bewegung, die bei dem feldmässigen Aufmarschiren der Kolonnen notwendig ist; es opfert die Wirklichkeit der künstlerischen Rücksicht, die Geschichte der Poesie. Anders dies lykische Relief oder, da wir auch sonst in Lykien Aehnliches finden, die lykischen, die einen mehr historischen Charakter festzuhalten suchen, wie die Werke der Assyrier, der Römer und ja auch die unserer modernen Plastik. Davon legen die anderen Abteilungen dieses Reliefs noch deutlicher Zeugniss ab.

Während wir auf der einen Langseite eine Schlacht auf offenem Felde dargestellt sehen, ist auf der andern ein Kampf unter den Mauern einer Stadt entbrannt. Eine dreifache Mauer schützt die Stadt und zwischen den Zinnen sieht man die Köpfe und steinschleudernden Arme der Bealgerten oder, auch jammernde Weiber. Von links kommt der Angriff, auf der anderen Seite der Stadt aber ist ein anderer Vorgang dargestellt. Auf dem Fragment, das an der äussersten Ecke erhalten, ziehen Männer mit allerlei Dingen beladen — deutlich erkennt man nur einen Sack auf der Schulter des letzten, der zweite scheint eine Bank und einen Schirm zu tragen — eiligen Schrittes der Stadt zu. Die nun folgende Lücke wird ähnliche Figuren enthalten haben, denn noch unmittelbar vor der Stadt ist ein Eseltreiber sichtbar, der wie jene offenbar in die Stadt aufgenommen zu werden wünscht. Auch Bewaffnete ziehen ein, man sieht zwischen dem ersten und zweiten Thurm eine Schaar derselben, die einem Thurmwächter winken, der sich zu ihnen herabneigt. Vermutlich sind es Hülfstruppen, begleitet von allerhand Zuzüglern, die vom Lande in die befestigte Stadt flüchten.

Es versteht sich von selbst, dass die Mauern der Stadt in dem ursprünglichen Zustande des Reliefs dem Anblick nicht so kahle Flächen darboten, wie es jetzt der Fall ist. Unzweifelhaft waren sie bemalt, es haben sich auch einzelne Farbenspuren auf den Reliefs erhalten und manche unausgeführte Teile lassen Bemalung voraussetzen. Auch die Waffen sind oft gar nicht dargestellt, sie waren entweder von Metall angefügt oder gemalt.

Trotzdem muss die Darstellung der Stadt auf diesem und den übrigen Streifen des Reliefs dem an griechische Kunst gewöhnten Auge fremdartig vorkommen. Die ganze äussere,

leblose Natur wird in der griechischen Plastik nur durch Andeutungen vergegenwärtigt, nicht aber in ihrer vollen natürlichen Erscheinung. Bei den Assyriern, Römern und auch auf anderen lykischen Monumenten dagegen ist ein mehr realistisches Prinzip befolgt. Die Denkungsart dieser Völker vermochte nicht, wie die griechische, das Wirkliche und Geschichtliche dem poetischen und künstlerischen Eindruck zu opfern.

Es bleiben noch die beiden Schmalseiten zu betrachten übrig. Auf der einen ist die Erstürmung eines Thores dargestellt, die Sturmleiter ist bereits angelegt und wird durch zwei unter ihr knieende Soldaten mit Ketten oder Stricken, die nach der Bewegung der Arme vorauszusetzen, auf der Mauer festgedrückt, damit die Belagerten sie nicht herabwerfen können. Die beiden tragen ein Gerät an der Seite, das wir nicht näher zu bestimmen im Stande sind. Mehrere Krieger steigen die Leiter hinan, andere knieen hinter ihnen, offenbar um sich vor den Geschossen der Belagerten zu schützen, eine grosse Schaar folgt hinterher unter dem Zuruf der Führer. Am Ende des Streifens werden waffenlose Gefangene gebunden davongeführt.

Den Schluss des Ganzen bildet die letzte Schmalseite, zur Hälfte ausgefüllt von der Darstellung der Stadt, die aber öde und verlassen, ihrer Verteidiger beraubt dasteht. Ein Denkmal, von einer Sphinx und von Löwengestalten bekrönt, vermutlich ein Grabdenkmal, ragt hinter der Mauer hervor. Gerade im Mittelpunkt dieses Streifens thront ein vornehmer Heerführer mit der persischen Mütze auf dem Kopfe, im Uebrigen aber von hellenischem Aussehen. Ein Sonnenschirm wird über ihn gehalten, eine Auszeichnung höherer Personen im Orient, die wir auch bei dem König der assyrischen Reliefs finden. In der Rechten hielt er vermutlich Lanze oder Scepter. Hinter ihm stehen seine Trabanten, vor ihm aber sehen wir zwei hellenisch gekleidete Greise mit erhobener Rechte, wie man vor einen Gott tritt, herankommen. Es sind gewiss Abgesandte der Besiegten. Da die Stadt, wie der Sturm auf's Thor anzeigt, durch Gewalt genommen ist, und die Gesandten nicht von der Stadtseite herkommen, könnte man sich vorstellen, dass bei der Eroberung ein Teil der Einwohner geflohen sei, und nun seine Unterwerfung anbieten lasse, um die Erlaubniss zur Rückkehr in seine Wohnsitze zu erhalten. Auf dem letzten Stück dieses Streifens ist der Uebermut der Sieger dargestellt: ein waffenloser Mann wird von einem Krieger misshandelt.

Dass hier kein mythisches Ereigniss dargestellt sei, ist wol klar. Man hat deshalb von Anfang an versucht, das Relief historisch zu deuten, und bezog diese Scenen auf die Eroberung der Stadt Xanthos durch den persischen Feldherrn Harpagos. Der ganze Bau galt demnach für ein diesem Manne errichtetes Grab- oder Ehrendenkmal. Dies ist freilich sicher irrig, weil das Dargestellte durchaus nicht mit Herodots Bericht über das Schicksal der Stadt übereinstimmt, und der Stil der Skulpturen einer so frühen Ansetzung bestimmt widerspricht. Mehr Beifall hat deshalb in jüngerer Zeit die Vermutung gefunden, es sei die Eroberung der Stadt Telmessos durch den lykischen Fürsten Perikles dargestellt, und das ganze Bauwerk sei eben sein Grabmal. Das Jahr der Eroberung von Telmessos kennen wir nicht genau, sie kann in die Zeit fallen, der wir nach dem Stil das Monument zuschrieben. Aber die Ueberlieferung stimmt nicht mit der Darstellung überein. Wir hören nämlich von der freiwilligen Uebergabe der Stadt, und diese ist doch hier nicht dargestellt. Es ist aber überhaupt fraglich, ob die Künstler ein bestimmtes historisches Ereigniss darstellen wollten. Wir finden auf lykischen Gabmälern — und dass unser Monument ein solches ist, wird sich besonders aus den übrigen Reliefs noch genauer ergeben — ganz gewöhnlich Kämpfe ähnlicher Art dargestellt. Diese alle für Thaten der Verstorbenen zu halten, hiesse annehmen, dass alle Lykier grosse Feldherren gewesen seien. An dem grossen, gleich zu besprechenden Grabmal von Gjölbaschi finden wir eine ganz ähnliche Stadteroberung und Schlacht dargestellt, aber dieselben sind dort als gleichbedeutend unter Darstellungen der Jagd, eines Gelages — die wir hier ebenfalls an den kleineren Friesen finden werden — und mancherlei mythische Scenen gemischt; sie haben also offenbar gar keine besondere Beziehung auf den Verstorbenen, sie sind rein formal angebracht, und dürfen also nicht historisch gedeutet werden. Es sind Darstellungen aus dem Leben, aber nicht Darstellungen einzelner, bestimmter Ereignisse. Wollte man bei unserem Denkmal diesen Fries für die Verewigung der grössten That des Bestatteten ansehn, so müsste doch auch der vorhin besprochene grössere Fries so gedeutet werden, aber in diesem finden wir gar keine individuellen Züge. Auch wäre doch sonderbar, dass dann ein so bedeutender Teil des Schmuckes, wie die Statuen, nicht der Darstellung des grossen Ereignisses geweiht wäre.

Was den Stil dieses Reliefs angeht, so ist auf die auffälligen

und gewissermassen ungriechischen Elemente der Komposition schon hingewiesen, die Arbeit im Einzelnen dagegen stimmt mit der des ersten Frieses so überein, dass man dieselbe Hand darin erkennen könnte.

An Erfindung wie Ausführung stehn die beiden anderen Friese (955—984) sehr viel unter den besprochenen. Einige Platten sind noch ziemlich sorgfältig ausgearbeitet, andere nur ganz roh angelegt. Da diese Reliefs in einer Höhe von acht bis neun Metern über dem Boden angebracht waren, wird man das Einzelne wol nicht so genau gesehn haben. Die Anordnung der Platten ist ganz unsicher. Wir bemerken lange Reihen von Leuten, zum Teil in persischem Kostüm, welche Gaben verschiedenster Art heranbringen. Ob dieselben etwa zum Opfer dienen sollen, müssen wir unentschieden lassen. Auch ist unklar, weshalb diese Züge nach verschiedenen Richtungen gewandt sind, und ob sie also von beiden Seiten her auf die Mitte zu kamen, oder von der Mitte ausgingen; das erstere ist allerdings wahrscheinlicher. Auf den folgenden Platten ist dann wieder ein Kampf dargestellt — man sieht, wie beliebt dies Thema war — diesmal besonders zwischen Reitern und Fussgängern; endlich finden wir die Darstellung einer Jagd: ein Bär wird von Hunden gehetzt und von berittenen Jägern mit Wurfspeeren angegriffen. Auf anderen Platten wird ein Eber ebenfalls von Reitern gejagt; dieser Teil des Frieses, wie auch etwa die Hälfte der Reiterkämpfe, ist im Abguss nicht vorhanden. Auf dem vierten Friese (971—984), dem, welcher die Wände der Zelle oben umsäumte, finden wir zunächst ein Opfer. Diese Darstellung scheint sich an der einen Schmalseite über dem Eingang befunden zu haben. Neben dem brennenden Altar steht ein Priester, vor ihm Opfertiere, andere werden noch herbeigeführt, Diener bringen allerhand Geräte. Auf einer ganzen Zahl von Platten sind dann stehende und sitzende Personen gebildet, ohne eine bestimmte Handlung, vielleicht Zuschauer des Opfers. Von diesen Tafeln ist hier nur eine vorhanden. Die zweite, kürzere Seite des Gebäudes zeigte eine auf lykischen Grabmälern sehr gewöhnliche Scene, ein Gelage. In den gelagerten Gestalten darf man wol die Verstorbenen erkennen, um die viele Diener emsig bemüht sind. Ungewöhnlich ist die geflügelte Gestalt, welche von links herbeikommt, wie es scheint, eine Nike. Wir wissen keine sichere Erklärung dafür zu geben, und auch die Figur auf dem anderen Ende, die einen Stab oder eine Fackel zu halten scheint,

ist auffällig. Mit der Darstellung eines Gelages ist dann auch die vierte und letzte Seite gefüllt.

II. Die Giebelreliefs.

985. 986. Der Schmuck des vorderen Giebelfeldes ist etwa zu drei Vierteln, der des anderen halb erhalten. Auf dem ersteren sind der Verstorbene und seine Gattin einander gegenüber thronend dargestellt, umgeben von ihren Angehörigen. Auffällig ist dabei, wie wenig der Künstler es verstanden hat, den Zwang des Raums zu bewältigen. Um seine Figuren in den Giebel zu bringen hat er sie in immer geringerer Grösse dargestellt, und die äusserste Ecke mit einem liegenden Hunde gefüllt, der nun, ebenfalls des Raumes wegen, viel zu gross gebildet ist, besonders, wenn man ihn mit der dicht neben ihm stehenden puppenhaften Gestalt vergleicht. Aehnliche Mängel zeigt der andere Giebel, in dem wiederum ein Kampf dargestellt war; und zwar nahm seine Mitte ein nach links sprengender Reiter ein — das eine Bein seines Rosses ist erhalten — vor welchem ein Krieger zu Boden gestürzt ist, und sich mit dem Schilde zu decken sucht. Seine Genossen eilen ihm zu Hülfe. Auch hier nimmt die Grösse der Gestalten nach der Ecke hin auffällig ab; die beiden letzten Figuren knieen, und es ist deshalb die erste derselben wieder in etwas grösseren Proportionen dargestellt, so dass kleine und grosse Gestalten mit einander wechseln. Wir haben davon den Eindruck einer geringen Kunstfertigkeit, und wenn die beiden zuerst besprochenen Friese wol von attischen Künstlern herstammen werden, die sich allerdings in vielem dem Geschmack ihrer Auftraggeber anbequemten, so ist eine solche Annahme bei diesen Giebeln ebenso wie bei den schmalen Friesen recht unglaublich. Hier werden einheimische Meister thätig gewesen sein, wobei allerdings auffällt, dass wir gerade hier eine ganze Zahl nackter Gestalten finden, die sonst den Lykiern anstössig gewesen zu sein scheinen.

III. Die Statuen.

987—990. Die Deutung der, wie schon bemerkt, ehemals zwischen den Säulen aufgestellten Statuen, ist durch die Attribute, welche sich zu ihren Füssen finden, gesichert: es sind allerhand Seetiere, Muscheln, Krebse, ein Delphin, auch ein Vogel ist dabei, vermutlich doch ein Wasservogel. Es sind also Wesen des Meeres, diese dahin eilenden Mädchen,

Nereiden, und äusserst charakteristisch ist für sie die Art zu laufen. Denn offenbar befinden sie sich nicht auf festem Boden, sie huschen über die Wellen dahin, und berühren sie kaum mit der Spitze des Fusses. Die Eilfertigkeit und Hast ist in den stark bewegten Gestalten gut ausgedrückt; der Wind scheint die Gewänder zurückzutreiben, so dass der Körper ganz deutlich hervor tritt, und die Mäntel, welche die Mädchen halten, bauschen sich hinter ihnen wie Segel auf, und bilden einen wirkungsvollen Hintergrund. Was allerdings diese Eile der Nereiden veranlasst, vermögen wir nicht zu sagen, und deshalb ist uns auch unklar, in welcher Bedeutung man sie hier angebracht habe. Man hat sie in Verbindung mit den Darstellungen der Schlacht bringen wollen und gemeint, sie seien durch den Lärm derselben erschreckt; aber das würde doch höchstens bei einer Seeschlacht passen, um die es sich hier gar nicht handelt, ganz abgesehen von der Schwierigkeit, dass wir dann ein Relief und Statuen als eine zusammengehörige Komposition auffassen müssten, und dass ein solcher Nebenumstand, wie die Furcht der Nereiden, als Hauptsache dargestellt wäre. Eher könnte man die Statuen schon mit dem oben erwähnten Schmuck der Akroterien in Verbindung setzen und annehmen, die Nereiden seien über die Entführung ihrer Schwestern erschreckt. Doch hat auch diese Auffassung ihre Schwierigkeit, so dass wir wol auf eine Deutung verzichten müssen.

Die Arbeit dieser Statuen ist zwar sehr effektvoll, aber etwas äusserlich und in Vielem übertrieben. Ihr Stil lehnt offenbar an den des Phidias an, eine Gestalt z. B. wie das erschreckte Mädchen aus dem Ostgiebel des Parthenon (539) bietet eine ganz auffällige Analogie; man vergleiche nur die Art, wie die Falten auf der Brust gelegt sind, wie das linke Bein aus dem Gewande hervortritt, und überhaupt die ganze stürmische Art, die sich in allen Falten ausspricht. Das noch im Westgiebel des Parthenon befindliche Mädchen (548) bietet ebenfalls Vergleichungspunkte dar. Auch von diesen Werken aus gelangen wir also zu der schon oben erwähnten Datirung des Monumentes, dem Ende des fünften Jahrhunderts, und müssen es von attischen Meistern ausgeführt, oder doch stark beeinflusst denken.

Die erste vollständige Abbildung aller Reste des Denkmals findet sich *Monumenti* X Taf. 11—18, wozu Michaelis *Annali* 1874 S. 216. 1875 S. 68 genaue Erörterungen gegeben hat, auf welche auch für ältere Litteratur zu verweisen ist. Vgl. Overbeck, Plastik[3] II S. 149. Murray,

A history of greek sculpture II Taf. 18. 19 S. 203. Die Beziehung des zweiten Frieses auf die Eroberung von Telmessos hat Urlichs in den Verhandlungen der neunzehnten Versammlung deutscher Philologen in Braunschweig S. 61 zu beweisen versucht; der daraufhin üblich gewordenen späteren Datirung hat mit Recht Furtwängler, Arch. Ztg. 1882 S. 347. 359 widersprochen, ohne jedoch die historische Beziehung aufzugeben. Das ist aber aus den im Text angedeuteten Gründen nötig. Die Deutung Michaelis' weicht in einzelnen Punkten von der unseren ab; so glaubt er besonders, die Reihenfolge der Reliefs stimme mit der der Ereignisse: Schlacht im offenen Felde, versuchte Ueberrumpelung der Stadt, Belagerung, Kapitulation. Aber der Mann, den Michaelis für den Parlamentär hält — es ist der, welcher auf der rechten Seite der belagerten Stadt neben seinem Reittier steht — gehört doch offenbar zu den Kriegern, die über ihm in die Stadt einziehend erscheinen, ist also mit den Städtern befreundet. Und auch die mit allerhand Gegenständen beladenen Leute auf der folgenden Tafel sind eher Flüchtlinge, als Feinde, die vom Beutezug heimkehren. Auch ist schwer abzusehn, wie ein Unterhändler vor die eine Seite der Stadt geschickt werden könne, während die andere bestürmt wird. Ist aber unsere Auffassung dieser Leute als Zuzügler richtig, so gehört diese Seite auch im geschichtlichen Gang der Ereignisse vor die Bestürmung; denn Flüchtlinge können wol beim ersten Andringen der Feinde, nicht aber während der Belagerung ja dicht vor der Einnahme in die Stadt einziehn.

991. 992. Basis und Kapitell einer Säule vom Nereidenmonument.

993—999. Reliefs von einem Grabmal in Gjölbaschi in Lykien. Diese grosse Grabanlage wurde schon 1842 von J. A. Schönborn entdeckt und kurz beschrieben, blieb aber unbeachtet, bis 1881 eine österreichische Expedition unter Benndorf sie aufsuchte und im folgenden Jahre die Reliefs nach Wien brachte.

Die ganze Anlage besteht aus einem grossen viereckigen Hofe, der von einer gewaltigen Mauer umgeben ist; in seiner Mitte fanden sich die Reste des grossen Sarkophages, auch Spuren anderer Bauten und Skulpturen. Erhalten sind nur die Reliefs, welche in doppelter Reihe die Wand innen, und auf der nach Süden liegenden Eingangsseite auch aussen umgeben. Das Material, ein weisser einheimischer Kalkstein, ist für die Erhaltung nicht günstig gewesen, indem die vielen kleinen Hohlräume, von welchen er durchsetzt ist, der Verwitterung, und zwar einer ungleichmässigen Verwitterung grossen Vorschub leisteten. Die Oberfläche der meisten Reliefs ist in Folge davon stark angegriffen, und die feineren Einzelheiten sind durchgängig verloren.

Von dem äusseren Schmuck der Vorderseite ist hier nichts im Abguss vorhanden; er besteht aus einem doppelten Relief-

streifen an der Wand und Reliefs am Thürsturz. Diese letzteren zeigen zwei sitzende Paare, vermutlich die hier bestatteten; die ersteren zeigen links einen Kentaurenkampf, darüber eine Schlacht von Fussgängern und Reitern, vielleicht Orientalen; die rechte Seite zeigt oben den Kampf der Sieben gegen Theben, unten einen orientalischen Herrscher thronend, umgeben von seinen Getreuen, der eine wichtige Botschaft zu erhalten scheint. Auf der inneren Seite sind die Thürpfeiler mit zwei tanzenden Jünglingen verziert, der obere Thürsturz mit einer Reihe kleiner, koboldartiger Gestalten, die auf verschiedenen Instrumenten Musik machen. Es ist dies eine aus dem Orient stammende Figur, die des Gottes Besa, die auch in Aegypten Eingang und grosse Verbreitung fand, und grade dort ganz ähnlich musizirend vorkommt. Ob hier wirklich ägyptischer Einfluss anzunehmen ist, oder, was an sich näher liegt, assyrischer, vermögen wir nicht zu entscheiden: auf jeden Fall tritt uns hier ein ungriechisches und darum auffälliges Element entgegen.

Links von der Thüre ist zunächst Bellerophon im Kampf mit der Chimaira dargestellt, dann ein Krieger, welcher ein wehklagendes Mädchen entführt, unmittelbar darüber befindet sich ein dahinsprengendes Viergespann, dessen Abguss unter N. 993 aufgestellt ist. Auf dem Wagen steht ein völlig gerüsteter Krieger und sein Wagenlenker, die Pferde sind in schöner Mannigfaltigkeit von Stellungen und mit Geschick abgebildet. Diese Platte ist eine der best erhaltenen, obwol selbst bei ihr die Oberfläche gelitten hat. In den Köpfen, besonders dem des Kriegers, kann man den älteren attischen Typus erkennen. Links von diesem Relief folgt dann eine kleine Lücke — ehemals stiess hier eine Wand senkrecht auf die Umfassungsmauer, weshalb hier natürlich kein Relief angebracht wurde — und dann eine an lykischen Grabmälern unendlich oft dargestellte Scene, ein Gastmal. In langer Reihe sind die Gäste gelagert, Diener eilen zwischen ihnen umher, und damit es auch nicht an Unterhaltung fehle, sind Tänzer und Tänzerinnen bemüht, durch ihre Kunst die Gäste zu erfreuen. Dieser Tanz ist auf dem unteren Streifen dargestellt, das Bankett nimmt den oberen ein. Uebrigens scheint diese Darstellung auch auf die links anstossende, östliche Wand übergegriffen zu haben, welche ausserdem durch Theseusthaten verziert war.

Wichtiger und interessanter sind die Reliefs welche die innere Seite der Mauer rechts vom Thore schmückten, und

deren Abgüsse unter 994 und 995 hier aufgestellt sind. Formal entsprechend dem erwähnten Gelage, ist auch hier im oberen Streifen ein Gastmal dargestellt, aber von ganz anderer Bedeutung. Es ist schon S. 75 erwähnt, dass die so häufigen Darstellungen von Gastmälern an den lykischen Gräbern sicher mit den sogenannten Totenmalen der Griechen zusammen hängen, und den oder die Verstorbenen als Heroen, meist im Kreise der Familie und im Genusse der Opfer darstellen, welche die Ueberlebenden spenden. Je grösser der zu verzierende Raum war, desto weiter wurde das Thema ausgesponnen bis zur Darstellung ganzer Gelage, an dem viele Personen Teil nehmen; vgl. das Nereidenmonument. Das widerspricht eigentlich der ursprünglichen Bedeutung dieser Scene, aber vielleicht war dieselbe in jener Zeit schon den Künstlern nicht mehr gegenwärtig, und sie verwendeten nur die hergebrachte Darstellung nach Gutdünken. Auf jeden Fall ist die hier angebrachte Scene ganz anderer Art, es ist eine Darstellung aus der Odyssee, der Freiermord.

Die ganze Länge des Reliefs ist etwa in der Mitte durch einen leeren Streifen in zwei Teile geteilt, rechts davon ist die Hauptscene dargestellt. Wir sehn Odysseus mit gewaltiger Anstrengung den Bogen spannen; dieser selbst kann ehemals nur durch Farbe ausgedrückt gewesen sein. Telemachos steht seinem Vater mit gezogenem Schwerte schützend zur Seite. Hinter dieser Gruppe ist eine Thür angebracht, aus welcher furchtsam ein Knabe entweicht. Man könnte denken, dies sei Melanthios, der boshafte Ziegenhirt, der sich davon schleiche um die Freier mit Waffen zu versorgen, aber die sicher nicht zufällige Kleinheit und Jugendlichkeit der Gestalt scheint dem zu widersprechen. Es ist also wol einer jener Knaben gemeint, die das Amt der Mundschenken versahen, die wir auch auf der eben erwähnten Darstellung des Gelages, und vor allem am Nereidenmonument fanden; bei Homer spielt keiner derselben eine Rolle, aber wir werden auch noch andere Freiheiten finden, die sich der Künstler gegenüber dem Dichter erlaubte. Zur Schilderung der Situation ist diese Gestalt offenbar sehr glücklich benutzt. Wir sehn daraus, wie unerwartet, wie plötzlich das Unheil über die Freier hereingebrochen ist. Als der erste Pfeil des Odysseus den übermütigen Antinoos hinstreckte, so dass das Trinkgefäss seiner Hand entfiel — offenbar hat der Künstler mit dem rücklings Niedergefallenen, aus dessen schlaff herabhängendem linken Arm die Schale zur Erde gesunken ist, eben den Antinoos gemeint — verliess

der Knabe den schönen Mischkrug, den wir dicht vor Odysseus sehn und entfloh; aber noch hat er nicht den Sal verlassen, und schon sind zwei andere Freier getroffen. Den einen hat der Pfeil im Nacken verletzt, mit schmerzhafter Bewegung greift er nach der Wunde; der andere lässt schon sterbend das Haupt auf die Brust sinken. Die übrigen Freier suchen sich zu retten, wie es geht. Der vorderste, Eurymachos dürfen wir ihn nach Homer nennen, fleht noch um Gnade, die andern suchen sich mit ihren Gewändern oder den Tischen gegen die verderblichen Pfeile zu decken. Auch dieser letzte, so wirkungsvolle Zug scheint aus Homer entlehnt zu sein, wenn auch dort nur der Vorschlag gemacht wird, die Tische als Schilde zu benutzen.

Dass die ganze Begebenheit im Inneren eines Hauses vorgeht, ist zum Ueberfluss noch durch die dorischen Säulen angedeutet, welche die Darstellung in regelmässige Abschnitte teilt. Dieselben sind, wie es scheint, besonders aus einem technischen Grunde angebracht. Die Künstler dieser Reliefs haben in ganz ungewöhnlicher Weise am äusseren Rande jedes Quadersteins einen erhöhten Rand stehn lassen, so dass das Bild jedes einzelnen Blockes besonders eingerahmt ist. Was sie damit beabsichtigten, vermögen wir nicht zu sagen. Hätten sie nun aber diese erhabenen Ränder ohne weiteres stehn lassen, so würden sie die Komposition hässlich zerrissen haben; sie benutzten also diese Streifen zur Darstellung von allerhand Gegenständen, besonders Bäumen, einmal auch einem Tropaion, hier sehr passend zur Darstellung der Säulen, welche die Decke des Männersales stützen. Uebrigens ist ein Block mehr erhalten, als hier abgegossen, nämlich der zweite von rechts her, der aber sehr zerstört ist. Auch auf ihm sind erschreckte Freier dargestellt.

Es ist zu vermuten, dass sich auch die linke Hälfte dieses Streifens auf den Freiermord beziehe; mit der Ueberlieferung bei Homer lässt sich die Scene allerdings nicht in Einklang bringen. Wir sehn eine Frau, die schon durch ihre Grösse und ihre reichere Kleidung als die Herrin bezeichnet wird; hinter ihr steht eine Dienerin. Davor ist eine ältere Frau dargestellt, die mit Wolwollen auf ein daneben stehendes Mädchen zu weisen scheint, während sich ein zweites verlegen abwendet und ein drittes gar mit Zeichen des Schreckens entweicht. Man wird hier wol Penelope erkennen dürfen, der die Schaffnerin Eurykleia die treuen und die untreuen Mägde bezeichnet. In dem Manne, der sich ganz rechts mit Schwert

und Fackel entfernt, könnte man dann Odysseus erkennen, der hingeht um den Männersal mit reinigendem Schwefel zu entsühnen, wie dies bei Homer geschildert wird. Allerdings liegt dort diese Scene vor dem Erwachen der Penelope, die ja während des schrecklichen Kampfes sanft geschlummert hat, und vor der ersten Begegnung der beiden Gatten.

In dem unteren Streifen (995) ist eine von je her sehr beliebte Scene dargestellt, die Jagd auf den Kalydonischen Eber. Das gewaltige Tier, von zwei Hunden angefallen, dringt nach links vor; deutlich sieht man das Zurückweichen der Jäger, während sie auf der anderen Seite sicherer und ruhiger andringen. Neben dem Eber erscheint, die Keule gegen ihn schwingend, Theseus; vor ihm vermutlich Meleager, die Lanze zückend, und etwas weiter entfernt, eben den Bogen spannend, Atalante, eine feine und fast zierliche Gestalt. Andere Personen lassen sich mit Sicherheit nicht benennen, ausser dem schwer verwundeten Ankaios, der an der linken Seite des Frieses von zwei Genossen behutsam niedergelegt wird. Aber er ist nicht das einzige Opfer des Kampfes; gleich daneben wird ein leichter verwundeter Jäger von einem Genossen davon geführt. Diese letztere Gruppe, die man nach der Analogie der Giebelgruppe des Skopas in Tegea etwa Telamon und Peleus nennen könnte, kehrt auf dem Friese von Phigalia ganz auffällig ähnlich wieder, sie ist hier allerdings weniger schön. Auch auf der rechten Seite sehn wir einen Verwundeten von seinem Gefährten gestützt und ganz am Ende finden wir einen der Jäger im Begriffe mit dem Eimer aus einem Brunnen Wasser zu schöpfen, natürlich doch zur Erquickung und Pflege der Verletzten. Während so die grösste Heftigkeit des Kampfes in der Mitte tobt, lässt dieselbe nach den Enden zu immer mehr nach, und den eigentlichen Schluss bilden sanfte und friedliche Bilder, welche uns die freundliche Sorge der Helden um einander in liebenswürdiger Weise schildern.

Vollständig ist hier der Schmuck der westlichen, rechts an die eben besprochenen Scenen anschliessenden Wand vorhanden (996—998). Er gliedert sich in drei Darstellungen, die nicht in innerem Zusammenhang zu stehn brauchen. Die erste derselben zeigt uns ausführlich in beiden Streifen eine Schlacht von Kriegern zu Fuss, nur einer ist auf einem Viergespann dargestellt, und also wol für einen Anführer zu halten. Die Bewaffnung ist im Ganzen gleich, nur wechseln die Formen der Helme und eine Zahl von Kriegern erscheint ohne Panzer, doch ist eine Unterscheidung der beiden

Parteien wol nicht beabsichtigt. Links sehn wir die Schiffe dargestellt, auf denen die Feinde gelandet sein werden; auf dem einen sitzt ruhig der Steuermann. Davor erscheint in sehr ausdrucksvoller Bewegung ein Salpinxbläser, der die Genossen zum Streit ruft und unter ihm als Gegenstück eine fast komische Scene: ein kahlköpfiger Alter, der mit Gewalt einen jungen, zum Kampf eilenden Krieger zurückhalten möchte. Zwei andere Krieger schreiten von dieser Gruppe weg zur Mitte hin, wo die Schlacht schon tobt und zwar ist dieselbe ganz aus Einzelkämpfen zusammengesetzt. Die Gruppen sind klar komponirt und die Bewegungen meist schön und ausdrucksvoll, doch fällt eine gewisse Gleichförmigkeit auf. Die Bewegungen und Stellungen wiederholen sich öfter; so ist im unteren Streifen zweimal, in ganz geringer Entfernung, dasselbe Motiv verwendet, dass ein Krieger sich nach oben mit dem Schilde deckt, und zugleich nach einem Stein auf der Erde greift, vermutlich, weil er seine Lanze verloren hat. Dasselbe Motiv finden wir übrigens schon auf dem Fries vom Niketempel und auch sonst hat dieses Relief viele Aehnlichkeit mit jenem. Ganz übereinstimmend kehrt z. B. die äusserste rechte Gruppe des oberen Streifens dort wieder, sehr ähnlich ist die Art, wie die Unterliegenden zu Boden gerissen und mit Füssen getreten werden, und auch in Aeusserlichkeiten wie dem kegelförmigen Helm, den etwas längeren Unterkleidern, stimmen beide Werke. Auch finden wir in beiden Kompositionen die Darstellung eines Tropaions mitten in der Schlacht, eine nicht gerade leicht zu erklärende, auffällige Andeutung des zukünftigen Sieges.

Dass die Darstellung des mittleren Teiles dieser Wand (997) nicht mit der besprochenen zusammengehört, ist auch äusserlich in der oberen Reihe durch einen schmalen erhabenen Streifen, in der unteren durch einen Baum bezeichnet. Dieser letztere allein würde bedeutungslos sein, da er auf einer Steinfuge angebracht ist und alle Fugen, wie oben bemerkt, hier durch Bäume oder ähnliche Gegenstände eingerahmt sind, aber um so klarer ist die Bedeutung des Streifens oben, der sich in der Mitte einer Quader befindet. Wir dürfen also keinen Zusammenhang zwischen der Schlacht und der hier dargestellten Belagerung annehmen. Ein wichtiger Unterschied ist ferner der, dass bei der Schlacht die Darstellung in die zwei Reliefstreifen verteilt ist, so dass diese zwar inhaltlich, aber nicht formal eine Einheit bilden. Hier aber ist der ganze vorhandene Raum mit einer Komposition gefüllt. In

diesem doppelt so grossen Raume konnte der Künstler die hohen Mauern und Türme der Stadt, die auf denselben stehenden Verteidiger und die von unten angreifenden Belagerer ganz zur Darstellung bringen, und gewann für seine Komposition eine viel grössere Anschaulichkeit und Natürlichkeit als dies z. B. den Künstlern der entsprechenden Darstellung auf dem Nereidenmonument gelang. Die Türme und Mauern der Stadt sind von halbrunden Zinnen bekrönt; zwei spitzbogige Thore führen hinein, und wir sehn beide Thore von Scharen der Belagerer bedroht, ja es scheint, als hätten sie den Eingang schon gewonnen. Andere, die sich mit ihren Schilden zu decken suchen, machen unterdess den Belagerten auf anderen Teilen der Mauer zu schaffen; von oben herab schleudern jene Steine und Lanzen auf die Gegner. Der alte König der Stadt ist bei dem Kampfe selbst zugegen, er thront in der Mitte der Mauer, rechts von ihm steht ein Trabant, auf seine Lanze gestützt, links kauert ein Jüngling am Boden, vielleicht der Hüter des Tieres — es scheint ein gezähmtes Raubtier — das unter dem Thronsessel des Fürsten liegt. Weiter nach rechts sitzt ebenfalls auf einem Sessel eine Frau, doch wol die Königin, da bei einer Göttin der Sonnenschirm, den eine Dienerin über sie hält, schwer zu erklären wäre. An ihr vorbei eilen die Krieger, zum Teil mit krummen Schwertern, einer den Lykiern eigentümlichen Waffe, versehn, nach rechts, wo durch das Eindringen der Feinde die grösste Gefahr zu drohen scheint. Dort sammeln sich in dicht gedrängten Scharen die Krieger von beiden Seiten her. Bemerkenswert ist, dass bei der Darstellung der dichten Reihen hier offenbar der Versuch einer perspektivischen Zeichnung gemacht worden ist, ein Versuch, den man auch bei dem auf der linken Seite sichtbaren Tempel, dessen eine Langseite sich in der Verkürzung zeigt, bemerken kann, und den wir noch deutlicher später finden werden.

Wir haben noch einer Gestalt besonders zu gedenken, die der ganzen Darstellung einen eigenen poetischen Reiz verleiht, es ist der aufrecht stehende vornehme Krieger zur linken Seite des Königs. Offenbar ist er im Gebete an die Gottheit dargestellt, das zeigt die Bewegung seiner Hand, das beweist auch der neben ihm am Boden knieende Jüngling, der das Opfertier, einen Widder, zwischen den Knieen hält und im Begriffe ist, es zu töten. Ganz ähnlich ist die Scene bei Homer, wo Hektor in die Stadt eilt, um durch seine Mutter und die vornehmen Frauen zur Athena beten zu lassen. Die

ausdrucksvolle Gestalt des Führers, der mitten im Kampfgewühl die Hülfe der Gottheit anfleht und dessen ausdrucksvolle Geberden unmittelbar klar und verständlich wirken, hat wirklich etwas Ergreifendes. Aber sein Gebet scheint wirkungslos, wie der Mut seiner Krieger; wenigstens verzagen die Einwohner schon an dem glücklichen Erfolg und entweichen. Das sehn wir am rechten Ende dieser Darstellung, wo die Stadtmauer, wie es scheint, sich in rechtem Winkel wendet — auch dies perspektivisch auszudrücken ist versucht —; oben sehn wir einen Mann und eine Frau mit einem beladenen Esel, die offenbar aus der Stadt entfliehen, unten eine Frau zu Pferde, in Begleitung eines Mannes. Auch hier finden wir die schon oben bemerkte Neigung, die leidenschaftliche Erregung der Hauptscenen an den Enden durch friedliche Darstellungen zu mildern.

Unmittelbar, ohne eine äusserliche Trennung, schliesst sich rechts dann eine dritte Darstellung an (998), ein Amazonenkampf, der, wie die Schlacht links, wieder in zwei Streifen komponirt ist. Es scheint kein bestimmter, mythisch bedeutender Kampf gemeint zu sein; wenigstens hat er nichts Individuelles. Die Amazonen sind meist beritten und tragen die eng anliegende orientalische Kleidung, phrygische Mützen und kleine flatternde Mäntelchen; die, welche zu Fuss kämpfen, auch Chitone. Aus dem reichen und lebendigen Bilde des Kampfes heben sich nur wenige ungewöhnlichere Motive heraus, wie jene mit Streitaxt und Schild bewehrte Amazone im unteren Streifen, die im Begriffe ist, von ihrem verwundeten Pferde abzuspringen, oder die andere, welche eine verwundete Genossin aus dem Gefecht geleitet. Ein Teil dieses Reliefs ist in späterer Zeit abgemeisselt worden; offenbar war hier eine Mauer im rechten Winkel an die Wand angebaut.

Von der dem Eingang gegenüberliegenden Nordwand ist hier im Abguss nur die eine, linke Hälfte vorhanden. Die andere, ziemlich beschädigte, zeigt im unteren Streifen Kentaurenkämpfe, im oberen eine von Jägern zu Pferde und zu Fuss ausgeübte Jagd auf Löwen und Eber, einen auf lykischen Grabmonumenten beliebten Gegenstand. Stilistisch wie sachlich weit interessanter ist der hier vorhandene Teil (999) des Frieses, dessen beide Streifen eine Sage zur Anschauung bringen, den Raub der Leukippiden. Den Mittelpunkt der ganzen Darstellung nimmt ein Tempel ein, dessen Spitze bis an den oberen Rand des ganzen Frieses reicht und so auch formal die beiden Streifen zur Einheit zusammen-

fasst. Aufgeregt kommen aus dem Heiligtum zwei Männer. Das Ereigniss, das sie so bewegt, spielt sich auf der linken Seite des Tempels ab. An dem Tage, an welchem die Töchter des Leukippos, Phoibe und Hilaeira, sich mit den Söhnen des Aphareus, Lynkeus und Idas, vermählen sollten, wurden sie von den Dioskuren nach der Sage entführt. Das sehn wir hier aufs klarste dargestellt. Aus dem Heiligtum, wo eben das feierliche Opfer stattfinden sollte, sind die beiden Bräute entführt; auf Viergespannen eilen Kastor und Polydeukes mit ihrem kostbaren Raub davon, aber zur Rache haben sich schon die beiden Aphariden aufgemacht, — sie dürfen wir in den beiden Reitern erkennen — und von allen Seiten eilen Bewaffnete herbei, den Räubern ihre Beute abzujagen. Während diese lebendige Scene sich links vom Tempel abspielt, sehn wir rechts davon im unteren Streifen die Wirkung des unerwarteten Ereignisses auf die wehrlosen Teilnehmer des Festes. Ein älterer Mann, doch wol Leukippos, scheint die Götter um Strafe anzuflehen, entsetzt eilt eine Frau und ein Kind nach rechts hin, und in der weiterhin dargestellten Schar der Gespielinnen äussert sich in der allerverschiedensten Weise Schmerz und Entrüstung. Im stärksten Gegensatze dazu sehn wir oben die ganz ungestörten Vorbereitungen zum Opfer ausführlich geschildert; ein Widder und ein Rind werden zerlegt, Diener bringen Gefässse herbei und die ganze Scene ist links durch zwei grosse Mischgefässe, rechts durch ein paar riesige Kessel und einen Tisch abgeschlossen. Der ungestörte heitere Frieden des Festes, die kühne That und der grosse Eindruck welchen sie auf die Betroffenen macht, sind uns so aufs anschaulichste geschildert.

Ueber den Stil des Monuments sind nebenbei schon einige Bemerkungen gemacht, besonders ist auf die Verwandtschaft mit attischen Werken des fünften Jahrhunderts hingewiesen. Jede neue Vergleichung wird diese bestätigen; man betrachte nur etwa die Penelope mit ihren Mägden oder die Mädchen beim Leukippidenraub. Dass also attische oder wenigstens attisch geschulte Meister diese Reliefs verfertigt haben, ist wol klar. Aber noch ein anderer Gesichtspunkt ist hervorzuheben. Es ist schon mehrfach darauf hingewiesen, wie sich in diesen Reliefs ein deutliches Streben nach perspektivischer Darstellung zeigt, das wir so stark sonst nirgends finden. Das beste Beispiel dafür ist der Tempel bei dem letzt besprochenen Relief, dem Leukippidenraub. Ganz gegen sonstige Gewohnheit der Skulptur ist der Tempel schräg gestellt und

zwei Seiten sichtbar gemacht. Das heisst offenbar mehr nach der Gewohnheit des Zeichners, als des Bildhauers verfahren. Aehnliches zeigt sich vor allem noch bei der Darstellung der Stadt. Werden wir nun hierdurch schon auf einen Einfluss der Malerei auf diese Reliefs geführt, so lässt sich derselbe besonders noch durch folgenden Umstand höchst wahrscheinlich machen. Im Berliner Museum befindet sich ein schönes, dem fünften Jahrhundert angehöriges Gefäss attischer Fabrik, auf dem der Freiermord dargestellt ist. Allerdings sind nur die nötigsten Figuren gezeichnet, da für mehr kein Raum war, aber um so auffälliger ist die Uebereinstimmung. Wir sehn Odysseus schiessend — seine Stellung gleicht mehr der Atalante aus der Kalydonischen Jagd, als dem Odysseus unseres Reliefs — der eine Freier ist, wie auf dem Friese, im Nacken getroffen, ein zweiter versucht sich mit dem Tisch wie mit einem Schilde zu decken, ein dritter hebt bittend die Hand und hält das Gewand vor sich; hinter Odysseus stehn zwei bekümmert drein schauende Mägde, denen des Reliefs ganz ähnlich. Hier liegt eine Uebereinstimmung vor, die nicht zufällig sein kann, und die uns zwingt, die Verfertiger beider Werke von einem und demselben Vorbilde abhängig zu denken und als dieses Vorbild dürfen wir, ohne zu kühn zu sein, den Freiermord vermuten, welchen Polygnotos in Plataä gemalt hatte. Und nun werden wir es auch nicht für zufällig erachten, dass bei der bestürmten Stadt die Darstellung ebenso mit einem beladenen Lasttier schliesst, wie dies von der Iliupersis des Polygnot überliefert wird. Wir dürfen, in Erinnerung daran, dass ein Teil der Gegenstände der Reliefs von den grossen Malern dieser Zeit behandelt worden war, — der Raub der Leukippiden von Polygnot, die Amazonenschlacht von Mikon, die Sieben gegen Theben von Onasias — erwarten, vor allem durch diese Reliefs einen Eindruck von der Art und Kraft der Maler dieser Zeit zu erhalten.

Vorläufig ist für dies Monument nur auf den Bericht Benndorf's in den Archäologisch-epigraphischen Mitteilungen aus Oesterreich VI S. 151 zu verweisen, wo auch einige Abbildungen gegeben sind; vgl. sonst noch Murray, *A history of greek sculpture* II S. 218. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 415. Lützow's Zeitschrift für Bildende Kunst XVIII S. 266. 337. Für den Besa vgl. Prisse d'Avennes, *Histoire de l'art égyptien* S. 146. Caylus, *Recueil d'antiquités* III Taf. 4, 1. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 62, 118, und den Goldring N. 1784 der hiesigen Sammlung. In grösserer Zahl erscheint Besa z. B. Lepsius, Denkmäler IV Taf. 65.

1000. Grabmal des Paiava, aus Xanthos nach London

gebracht. Im Abguss ist nur der oberste, bekrönende Teil des Bauwerkes vorhanden; derselbe muss noch auf einem, ebenfalls mit Reliefs geschmückten, Unterbau von ziemlich beträchtlicher Höhe ruhend gedacht werden. Die Architektur ahmt, wie bei den meisten lykischen Grabmälern, unmittelbar den Holzbau nach. Der spitzbogig begränzte Raum der Schmalseiten ist durch ein einfaches Kreuz in vier Felder geteilt. Bei der einen ist das untere Feld links offen gelassen als Zugang zur Grabkammer, das andere zeigt eine fast ganz zerstörte sitzende Frauengestalt; darüber hocken einander zugekehrt Sphinxe, mit eigentümlicher Haartracht, kleinen Zöpfchen im Wirbel. Auf der gegenüberliegenden Seite sehn wir unten rechts einen feierlich dasitzenden Mann, links eine Frau mit einem an ihre Kniee gelehnten Knaben: wol das hier bestattete Ehepaar. Darüber sind wiederum Sphinxe dargestellt, diesmal mit hohen Diademen auf dem Kopf. An den gewölbten Langseiten sehn wir je ein Viergespann mit seinem Lenker, auf welches ein vollständig gerüsteter Krieger aufzusteigen im Begriff ist. Darunter sind, weit vorspringend, und zum Teil die Darstellung plump verdeckend, Löwenvorderteile angebracht, die ursprünglich nur die Bedeutung von Wasserspeiern gehabt haben können. Oben wird das Dach noch von einem Firststreifen gekrönt, der auf beiden Seiten mit Figuren geziert ist. Auf der einen Seite sehn wir einen Kampf: ein Reiter greift einen Niedersinkenden an, ein zweiter kämpft noch mit seinem Gegner, weiterhin eilen nach links vier Krieger, alle gleichmässig im kurzen Chiton, Helm und runden Schild, von dem unten noch ein Stück Zeug herabhängt (vgl. oben S. 307). Auf der anderen Seite sehn wir drei Berittene und einen Fussgänger auf der Jagd. Dieser letztere scheint einen Hund zu hetzen, der nächste verfolgt einen Hirsch, die andern kämpfen gegen einen Eber und einen Bären. Die Kunst des Denkmals ist flüchtig und gedankenlos; so ist z. B. vollständig unklar, wohin die vier Krieger auf dem obersten Fries eilen. Der Künstler war zufrieden, die Flächen mit längst geübten Motiven zu beleben.

Abgeb. Fellows, *A Journal written during ar excursion in Asia minor*, Titelblatt und zu S. 228. Vgl. Fellows, *Discoveries in Lycia* S. 490. *Annali* 1875 S. 167. Savelsberg, Lykische Sprachdenkmäler II S. 190.

1001. 1002. Zwei Kymatien aus Lykien, im Ornament attischen Werken ähnlich.

1003. Triglyphenfries aus Marmor, von einem kleinen

Bauwerk in Xanthos, jetzt im Brittischen Museum. Die Metopen sind durch Brustbilder gefüllt.

Abgeb. Fellows, *Discoveries in Lycia* zu S. 176. Der Fries wird zwar einer jüngeren Zeit angehören, doch haben wir ihn hier eingefügt, um ihn nicht von den andern lykischen Werken zu trennen.

3. Einzelreliefs.

Grabreliefs.

Zwei verschiedene Arten von Grabmälern finden wir schon im älteren Stile: die einen zeigen die Verehrung, welche der Verstorbene in seinem seligen Zustande als Heros geniesst, die anderen bieten uns eine Darstellung seiner Person, wie sie im Leben einst gewesen. In Attika scheint die letztere besonders vorzuherrschen, die erstere findet sich weit seltener.

Der Grabstein ist in den meisten Fällen ein Denkstein, der Leben und Art des Verstorbenen in charakteristischer und poetischer Situation der Nachwelt gegenwärtig halten soll. So sehn wir den Krieger im Waffenschmuck stehend oder im Kampfe, den Jüngling zur Palästra schreitend, das Mädchen spielend, die Frau mit dem Putz beschäftigt, vor allem aber Mann und Frau, die Kinder und Verwandten in ihrem trauten und liebenden Verkehr. Je weniger übrigens die Grabsteine, wenn auch aus Anlass eines einzelnen Todesfalles errichtet, einem einzelnen Toten allein galten, sondern vielmehr das Grab der ganzen Familie schmückten, desto häufiger und lieber griff man zur Darstellung des Familienlebens. Meist reichen sich einige der dargestellten Personen die Hand: das ist keine Andeutung des Abschieds, wie man gemeint hat, sondern nur ein Ausdruck unter vielen für die Liebe, mit der die Verwandten an einander hingen. Immer wieder wird uns der eine schlichte Gedanke ergreifend vor Augen geführt: so liebten sie sich, und mussten sich doch trennen. Denn es ist keine äusserliche Darstellung des Lebens wie es war: der Schmerz des Scheidens hat seinen Schatten schon vorausgeworfen in dies innige Zusammensein, und über dem Ganzen liegt eine unbeschreibliche Wehmut, die sich in Haltung und Bewegung jeder einzelnen Gestalt aufs nachdrücklichste spiegelt. Dies gilt sowol für die Gruppen als für die einzeln dargestellten Personen. Nur selten ist der Tod selbst zum Gegenstand genommen, wie auf N. 1042, und auch hier dient er mehr dazu, die Liebe der Angehörigen zu zeigen. Poetischer ist derselbe Gedanke dann auf dem Grabe der

Myrrine (1081) durch Hermes ausgedrückt, welcher die Verstorbene an der Hand zum Reiche der Toten geleitet.

Die andere Klasse der Grabsteine bezieht sich auf den Heroenkult. Hierher gehören zunächst die sogenannten Totenmahle. Sie zeigen uns den Verstorbenen, meist mit seiner Gemalin, im Genusse der von den Hinterbliebenen gespendeten Opfer. In Sparta (vgl. N. 58) tronen die Heroen, wie auch anderwärts, meist aber wird der Mann gelagert und nur die Frau sitzend dargestellt. Eine andere Form desselben Gedankens ist es, wenn der Heros als Reiter erscheint, welchem dann meist eine Frau entgegentritt um ihm die Spende darzubringen.

Die Form des Grabmals ist die hohe schlanke, oben durch eine reiche Palmette abgeschlossene Stele, welche durch die Gestalt eines stehenden Menschen trefflich gefüllt wurde. Die später mehr und mehr beliebte Darstellung sitzender Frauen und ganzer Gruppen zwang dazu, entweder ein kleineres Feld der Stele allein auszuschmücken und den Rest mit Rosetten und Inschrift zu beleben, oder zu einer breiteren Form der Platte zu greifen, die dann oben durch eine Art Giebel abgeschlossen ward, wozu später noch aus rein formalen Gründen Pilaster an den Seiten traten. Hieraus entwickelt sich die, äusserlich einem kleinen Tempel nicht unähnliche Form der späteren pompösen Grabmäler. Eine ganz abweichende, in Attika heimische Art des Grabmals ist die der Lekythen. Dem Toten Thongefässe verschiedener Art mit Wolgerüchen aufs Grab zu stellen ist allgemeine Sitte. Eine monumentale Verkörperung derselben sind diese hohen ganz massiven Marmorvasen, die dann selbst wieder mit Reliefschmuck geziert werden. Mit der sogenannten λουτροφόρος haben sie direkt gar nichts zu thun.

Für die Zeitbestimmung der Grabsteine bietet sich zunächst die Schrift dar. Bei den hier folgenden ist es durchgehend die nach Eukleides (403 v. Ch.) auch offiziell in Attika gebräuchliche ionische. Da aber diese Neuerung nur für die staatlichen Urkunden das Alphabet einführte, welches im Privatgebrauch sich schon eingebürgert hatte, ist kein Grund nicht eine Zahl unserer Reliefs noch im fünften Jahrhundert entstanden zu denken. Dies gilt besonders von denjenigen, welche die eigentümliche Relieftechnik des Parthenon noch ganz deutlich zeigen*.

* Vgl. Michaelis, Der Parthenon S. 204, unten N. 1019. 1026. 1027. 1044. 1045.

Es versteht sich von selbst, dass die grosse Masse dieser Grabsteine Handwerksarbeit ist: einem allgemeinen Bedürfniss konnte nur das Handwerk genügen. Aber der Handwerker ist abhängig vom Künstler, er erfindet nicht, sondern ahmt nach, und so erkennen wir auch in vielen Grabsteinen die Erfindung und Komposition grosser Künstler, welche für die oft nur skizzenartige Ausführung reichlichen Ersatz bietet. Niemals jedoch finden wir mechanische Kopien: dazu waren diese Bildhauer doch zu sehr Künstler, und sie bleiben selbständig in der Wiedergabe, in manchen kleinen Aenderungen, wenn sie sich auch im Ganzen an eine frühere Erfindung anlehnen. Zu beachten ist noch die bei allen diesen Reliefs übliche starke Verwendung von Bemalung: wir besitzen Reste von Grabsteinen, die nur durch Malerei verziert waren, andere sind nur flüchtig plastisch angelegt und rechnen deutlich auf die Hülfe der Farbe; bei den sorgfältigeren würden wir die Bemalung kaum vermissen, die aber auch hier sicher in reichem Masse angewendet war.

Vgl. L. Friedländer, *De operibus anaglyphis in monumentis sepulcralibus graecis.* Friederichs, Der bildliche Schmuck auf den Grabsteinen alter und neuer Zeit. Preussische Jahrbücher 1871 S. 145 (Conze). Mitteilungen IV S. 36. 289 (Löschcke). V S. 164 (Milchhöfer), über den fälschlich so genannten Abschied auch *Compte-rendu* 1861 S. 102 (Stephani). Wir bemerken nur dies: Auf N. 1043 ist trotz des höchsten Ausdruckes von Schmerz kein Händedruck dargestellt, der doch beim Abschied die Hauptsache wäre, auf 1033 und 1034 blickt die Frau, während sie die Hand reicht, in den Spiegel; auf N. 1039. 1127 sitzen beide Personen, an Abschiednehmen ist also nicht zu denken. Auch die Deutung dieser Scenen als das Wiedersehn im Elysion, die Ravaisson, *Le monument de Myrrhine et les bas-reliefs funéraires des Grecs en général,* (vgl. zu N. 1081) zu begründen versucht hat, wird durch die genannten Darstellungen widerlegt, und vor allem spricht der deutliche Ausdruck von Schmerz dagegen; vgl. auch N. 1042. — Für die Deutung der sogenannten Totenmahle vgl. Holländer, *De anaglyphis sepulcralibus graecis quae cenam repraesentare dicuntur. Revue archéologique N. S.* XX S. 233 (Dumont). Wiener Sitzungsberichte 1881 S. 551 (Conze). Arch. Ztg. 1874 S. 148. 1882 S. 387 (Fränkel). 1875 S. 48 (Michaelis). 1882 S. 300. Die Kunst dieser Klasse von Grabmälern ist meist gering, zum grösseren Teil gehören sie auch einer späteren Zeit an, doch erschien es unzweckmässig, diese so eng zusammengehörige Reihe zu zerreissen, weshalb im Anschluss an die älteren Monumente hier gleich die übrigen auf Heroenkult bezüglichen besprochen sind. Ueber die Bedeutung des Rosses bei den Heroen vgl. Milchhöfer, Anfänge der Kunst S. 234. Arch. Ztg. 1882 S. 304. — Ueber die *λουτροφόρος* vgl. *Annali* 1876 S. 333 (Schreiber). Mitteilungen V S. 176 (Milchhöfer). Arch. Ztg. 1882 S. 131 (Herzog). Furtwängler, Sammlung Sabouroff zu Taf. 58.

1004. (357). Attisches Grabrelief, um 1764 zu Rom in einem Weinberge, der dem Herzog von Caserta gehörte,

nicht weit vom Triumphbogen des Gallienus aufgefunden, in Villa Albani befindlich. Pentelischer Marmor.

Neu entdeckte attische Grabreliefs mit sehr ähnlichen Darstellungen berechtigen uns, auch dieses edle Werk derselben jetzt so zahlreich vertretenen Klasse von Denkmälern zuzuschreiben. Offenbar zierte es das Grab eines oder mehrerer Krieger und verewigte, wenn nicht eine glänzende Waffenthat, so doch den kühnen Heldenmut der Bestatteten. Nicht lebensvoller hätte die Gestalt des Siegers erfunden werden können, der vom Pferd herabgesprungen ist, um seinem Feinde den letzten Streich zu geben, nicht rührender die Gestalt des Unterliegenden, der vergeblich seinen Mantel wie einen Schild vorhält. Und das Pferd würde, wenn nicht die Linke des Siegers (wie aus ihrer Bewegung zu schliessen) es am Zaum hielte, von der Wildheit des Kampfes gescheucht davoneilen. Es springt mit halbem Leibe aus dem Relief heraus, was zunächst formell nötig war, damit es mit den Figuren der Jünglinge die gleiche Höhe des Reliefs einhielt, zugleich aber erhöht dieser Umstand die Lebendigkeit der Darstellung.

Es ist das schönste aller griechischen Grabreliefs, und man begreift, dass es schon im Altertume nach Italien hinübergeschleppt wurde. Der Zeit nach wird es nicht lange nach dem noch etwas strengeren Parthenonfries anzusetzen sein; es hat noch nicht den pathetischen Ausdruck der Gesichter, den wir z. B. am Maussoleum finden. Nur in den zusammengepressten Lippen des Siegers, in den leise klagend geöffneten des Besiegten verrät sich die innere Empfindung.

Man wird nicht zweifeln, dass dieses Relief im Gegensatz zu der grossen Masse der erhaltenen Grabreliefs von einem wirklichen und bedeutenden Künstler herrührt.

Abgeb. Winckelmann, *Monumenti inediti* 62 mit der Deutung auf Polydeukes und Lynkeus. Zoega, *Bassi rilievi* I Taf. 51 S. 247. Arch. Ztg. 1863 Taf. 170 S. 12 (Friederichs). Vgl. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 657, 44. Morelli, Fea und Visconti, *Description de la Villa Albani* S. 142, 985, unten 1122 und die folgende Nummer.

1005. Grabmal des Dexileos, 1863 vor dem Dipylon in Athen an seiner ursprünglichen Stelle gefunden. Pentelischer Marmor.

Der junge Krieger, welcher nach der Inschrift in seinem zwanzigsten Jahre im korinthischen Kriege (394 v. Ch.) fiel, ist im Augenblicke des Sieges dargestellt, wie er dahersprengt und die Lanze auf seinen gestürzten Gegner zückt. Dieser ist auf das Knie gesunken, als Stütze dient ihm nur noch

der linke, mit dem Schild beschwerte Arm, mit der Rechten schwang er das Schwert; seine Lage drückt die Gewaltsamkeit des Angriffs und die Hoffnungslosigkeit des Widerstandes gut aus. Das Relief ist sichtlich abhängig von der Kunst des Phidias, zeigt jedoch eine etwas flüchtigere Formengebung und freiere Bewegung als die Bildwerke des Parthenon. Das Grabrelief aus Villa Albani ist ihm in beidem überlegen, wird aber trotzdem als das ältere gelten dürfen. Denn die mehr handwerksmässige Kunst der gewöhnlichen Denkmäler hielt natürlich länger an der älteren Vortragsweise fest, als die bedeutenderen Künstler, deren einem jenes Werk zugeschrieben werden darf. Die Gesichter bei unserem Stück sind noch völlig unbewegt, das Haar des Dexileos war nur gemalt und mit einem Broncekranz geschmückt, das des Feindes ist plastisch ausgeführt. Farbe belebte natürlich das ganze Relief, besonders Giebel und Akroterien; von Bronce waren Zügel, Lanze, Kranz und Schwert, wie am Original noch zu sehn ist.

Abgeb. Salinas, *Monumenti sepolcrali* Taf. 2 S. 10. *Revue archéologique N. S.* VIII Taf. 15 S. 82. 351 (Wescher). *Gazette des beaux-arts N. S.* XI 1875 S. 417. Murray, *A history of greek sculpture* II Taf. 30, 2. Vgl. Arch. Ztg. 1863, 103* (E. Curtius). 1871 S. 14, 1 (Carl Curtius). *Bullettino* 1863 S. 162, 1. *Ἐφημερὶς* 1862 S. 284 (Rusopulos). Lenormant, *La voie sacrée* I S. 73. Sybel 3312.

Auf der Basis steht die Inschrift ***Δεξίλεως Λυσανίου Θορίκιος. Ἐγένετο ἐπὶ Τεισάνδρου ἄρχοντος, ἀπέθανε ἐπ' Εὐβουλίδου ἐγ Κορίνθωι τῶν πέντε ἱππέων.*** Durch welche Heldenthat sich die 'fünf Ritter' ausgezeichnet, können wir nicht mehr nachweisen; dass sie damals in aller Mund war, zeigt die kurze Erwähnung. Eubulides ist der Archon von 394, Teisandros (wofür Diodor XIII 7, 21 fehlerhaft Peisandros bietet) der von 414. Irrtümlich glaubte man in diesem das von Pausanias I 29, 11 erwähnte Grabmal zu besitzen: es ist dem Dexileos von seiner Familie errichtet und fand sich umgeben von Grabsteinen seiner Verwandten. (Curtius und Kaupert, Atlas von Athen Blatt 4.) Aber auch auf dem öffentlichen Denkmal fehlt sein Name nicht: vgl. 1122. Dass die Erfindung dieses Kampfschemas nicht dem Verfertiger gehört, beweist das Arch. Ztg. 1863 Taf. 169 abgebildete, besser gearbeitete Bruchstück aus dem Berliner Museum N. 742.

1006. Relief, angeblich um 1769 von Hamilton in Hadrian's Villa zu Tivoli gefunden, jetzt im Brittischen Museum.

Ein Jüngling mit Binde im Haar ist dargestellt, wie er sein bäumendes Pferd bändigt. Mit der Rechten hält er den Zügel straff, mit der Linken scheint er einen Stab oder Peitsche zu heben. Ein Hund steht ruhig dahinter.

Abgeb. *Ancient marbles* II Taf. 6, wo Combe den Jüngling für Kastor erklärt. Müller-Wieseler I Taf. 14, 50. *Specimens of antient sculpture* I

Taf. 14. Der Stil des Reliefs ist auffällig und man wird entweder mit Kekulé (Das akademische Kunstmuseum zu Bonn S. 42, 173) an einen absichtlich nachgeahmten Stil, oder mit Treu an eine moderne Fälschung zu denken haben.

1007. Grabmal des Lisas, 1875 in Tatoi, dem alten Dekeleia, gefunden.

Ein bärtiger Krieger schreitet vorsichtig spähend vorwärts, den linken Fuss hat er auf einen etwas erhöhten Punkt gesetzt. Nach seiner Kleidung gehört er zu den Leichtbewaffneten, trotzdem führt er einen grossen runden Schild den er zum Schutze vor sich hält. Die Stellung und besonders die Bewegung der rechten Hand, deren Zeigefinger ausgestreckt ist, scheint sich nur durch die Annahme zu erklären, dass er mit der Linken einen Bogen gehalten habe, den er eben spannt. Allerdings ist die Bewaffnung eines Schützen mit dem Schild ungewöhnlich. Entwurf wie Ausführung sind gleich lobenswert.

Abgeb. *Bulletin hellénique* IV Taf. 7 mit der Erklärung von Pottier S. 408, dem ich mich anschliesse. Vgl. Rüstow und Köchly, Geschichte des griechischen Kriegswesens S. 128. Die Inschrift lautet *Λίσας Τεγεά[τ]ης.* Die Frage, wann ein Tegeate bei Dekeleia gefallen sein könne, ist schwer zu beantworten, sie scheint aber auch müssig, wenn wir bedenken, dass die Gefallenen fast ausnahmslos in heimischer Erde bestattet wurden, Lisas also wol in Dekeleia ansässig war. — Ein Bogenschütze mit Schild findet sich bei O. Jahn, Darstellungen griechischer Dichter auf Vasenbildern (Abhandlungen der K. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften VIII) Taf. 6, 3 und *Monumenti* X Taf. 13, 4.

1008. (377.) Grabstein, 1826 in Attika gefunden, in Athen. Oben befindet sich am Original ein im Abguss nicht vorhandenes, ehemals bemaltes Gesims mit kleinen Seitenakroterien; am Schaft, von Anten eingefasst, die eigentliche Darstellung, darüber zwei Rosetten und die Inschrift *Λέων Σινωπεύς.* Gäbe diese nicht den Namen des Leon an, so würde man das Bild des Löwen auf diesem Grabstein als Symbol eines in tapferem Kampfe gefallenen Kriegers verstehn müssen, da ja bei den Alten und noch jetzt die Gräber tapferer Krieger mit dem Bilde eines Löwen geschmückt werden. Die Inschrift aber zwingt uns, den Löwen als bildliche Darstellung des Namens Leon aufzufassen, wie Aehnliches bei Griechen und Römern öfters vorkommt, ohne damit freilich die Möglichkeit auszuschliessen, dass Leon durch Tapferkeit sich seines Namens auch würdig gezeigt habe.

Abgeb. *'Εφημερὶς* 1840 N. 394. Stephani, *Tituli graeci* III Taf. 1 S. 23, 6. Lebas, Taf. 78, 2. Zu der Symbolisirung des Namens vgl. Welcker A. D. V S. 71. Michaelis, *Ancient marbles* S. 330, 50. R. Schöne, Griechische Reliefs S. 32 zu 58. Raphael Fabretti, *Inscriptionum antiquarum*

explicatio S. 186 f. *Anth. Pal.* VII 169. 427. 428. 429, zur Bedeutung des Löwen *Anth. Pal.* VII 426. Kaibel, *Epigrammata graeca* 242, und vor allem die beiden *Anth. Pal.* VII 344 vereinigten Epigramme, die gradezu auf unserem Denkmal stehn könnten. Heydemann 489. Sybel 146.

1009. Grabrelief des Demokleides aus Marmor, in Athen. Der grössere, untere Teil des Reliefs war gemalt, so dass plastisch nur die äusseren Umrisse angegeben sind. Man erkennt das Vorderteil eines grossen, nach links gewendeten Schiffes, auf diesem sitzt ein trauernder Mann; hinter ihm liegen Helm und Schild. Wir werden nicht zweifeln, dass Demokleides auf einer Seereise den Tod gefunden hat, und zwar scheinen die Waffen anzudeuten, dass dies bei einer kriegerischen Expedition geschehen sei. Es ist dies das älteste und auch klarste Beispiel eines später ziemlich verbreiteten Schemas für die Gräber solcher, die auf der See gestorben, auf welches wir unten zurückkommen müssen.

Vgl. Sybel 95. Zur Technik siehe Berliner Sitzungsberichte 1882 I S. 576 (Conze). Die Inschrift lautet: *Δημοκλείδης Δημητρίου*.

1010. (364.) Griechischer Grabstein, in der Abtei von Grotta ferrata bei Rom befindlich.

Das Lesen in der Rolle deutet auf einen den geistigen Interessen ergebenen Jüngling. Der Kopf ist nicht Porträt, die Verstorbenen werden auf ihren Grabmonumenten, wenigstens in älterer Zeit, gewöhnlich nicht porträtähnlich dargestellt. Auch die Sieger in den grossen Kampfspielen erhielten in den meisten Fällen nicht Porträtstatuen; es zeigt sich darin wieder die Eigentümlichkeit der griechischen Kunst, das Individuelle ins Allgemeinere hinüberzuspielen. Eine gemütliche Zuthat, an denen die griechischen Grabsteine so reich sind, ist der treue Hund unter dem Sessel des Jünglings.

Die ruhige objektive Haltung des Ganzen, die edle Natürlichkeit, die sich in der Haltung des Jünglings ausspricht, die Behandlung des Reliefs, das trotz des höheren Vorsprungs ganz flächenartig gehalten, und die schöne stilvolle Ausführung lassen vermuten, dass das Werk der attischen Kunst des vierten Jahrhunderts angehöre. Auch die schöngezeichnete Bekrönung ist noch ohne alle realistische Nachahmung, rein dekorativ gehalten. Unklar ist, was die stufenartigen Vorsprünge an der Seite des Jünglings zu bedeuten haben. Es wurde dadurch möglich, dass das vordere Bein in derselben Fläche mit dem Oberkörper blieb, doch reicht dieser formelle Grund zur Erklärung nicht aus. Vielleicht hat man mit Recht darin die aufgeschlagene Büchertruhe erkannt.

Abgeb. und besprochen von E. Braun, *Monumenti* 1855 Taf. 15 S. 61, in dessen Erklärung nur das über die Richtung des Hundes Bemerkte auffällt, die einfach dadurch veranlasst scheint, dass die Beine des Jünglings die umgekehrte Richtung nicht erlaubten. Vgl. Arch. Ztg. 1872 S. 14, 9 (Matz). Die Erklärung der Büchertruhe rührt von Robert Schneider her; vgl. unten N. 1125.

1011. (366.) Grabrelief, 1840 in Athen im äusseren Kerameikos gefunden. Pentelischer Marmor.

Der Jüngling zur Rechten, der durch seine Nacktheit als Palästrit charakterisirt wird, ist der Verstorbene; ein älterer Mann, wol der Vater, steht mit teilnehmender Miene und Geberde neben ihm. Am Boden kauert der Sklavenknabe, der seinem Herrn Oelflasche und Schabeisen in die Palästra nachzutragen pflegte. Er ist verhältnissmässig zu klein, wie oft auf diesen Monumenten die der Bedeutung nach untergeordneten Figuren auch äusserlich als solche dargestellt werden. Die stark zusammengekrümmte Stellung des Knaben soll übrigens nicht einen Eingeschlafenen — das wäre für einen Grabstein von nur etwas edlerer Haltung ein unpassendes Motiv —, sondern gleichfalls einen Trauernden, den um seinen Herrn Trauernden charakterisiren.

Das Relief ist gut komponirt, aber flüchtig ausgeführt. Einige auffällige Fehler, vor allem der zu starke Nacken des Jünglings, verschwinden bei der notwendigen höheren Aufstellung.

Abgeb. *'Εφημερὶς* 1841 N. 721. Stephani, Der ausruhende Herakles Taf. 6, 1 S. 39. Das Motiv ist auf Grabsteinen nicht selten: siehe Anzeiger der Wiener Akademie 1875 S. 54 (Conze); bes. ist zu vgl. das schöne am Ilissos gefundene Grabmal (Sybel 57) und das Bruchstück Sybel 49, auf welchen der kauernde Diener sichtlich die Augen offen haben soll, so dass an Schlaf nicht zu denken ist. Zu der Geberde des Knaben vgl. Kebes 10 *ἡ δὲ τὴν κεφαλὴν ἐν τοῖς γόνασιν ἔχουσα (καλεῖται) Λύπη.* Anders Jahn, Arch. Ztg. 1853 S. 171. Heydemann, Arch. Ztg. 1868 S. 6, 6. — Heydemann 203. Sybel 53.

1012. (367.) Grabstein unsicheren Fundortes, jetzt in Athen. Weisser Marmor.

Diese schöne Stele ist oben durch einen breiten ornamentirten Streifen abgeschlossen, unten leider zerstört. Die Darstellung hat mancherlei Deutungen erfahren, sogar mythische; dass es ein Grabstein sei steht fest. Aber auch so sind die dargestellten Gegenstände und Bewegungen schwer zu deuten. Ein stehender Jüngling hält in der herabhängenden Linken ein Vögelchen, die Rechte ist erhoben, ohne dass wir diese Bewegung bestimmt zu deuten wüssten. Hinter der Hand

sehn wir einen Vogelkäfig in einer durch Vasenbilder bekannten Form: Bemalung machte ihn natürlich deutlicher. Darunter ist eine Stele angebracht auf welcher eine Katze liegt, an diese Stele lehnt der Sklave.

Abgeb. *Expédition de Morée* III Taf. 41, 1—3. Als Fundort scheint sich aus der Notiz *Annali* 1829 S. 135 Aegina zu ergeben, höchstens käme noch Salamis in Frage. Vgl. *Annali* 1837 S. 126 (Gerhard). L. Friedländer, *De operibus anaglyphis* S. 37. Salinas, *Monumenti sepolcrali* S. 22. *Bulletin hellénique* IV S. 74 (Martha). L. Gurlitt (Mitteilungen VI S. 159) hat mit Recht behauptet, dass die Handbewegung des Jünglings eine auch beim Beten übliche gewesen sei und glaubt ihn desshalb im Gebet an den unterirdischen Hermes dargestellt. Das wäre ein überhaupt auffälliges, wol modernes, Motiv und stimmt doch schlecht zu dem spielerischen Beiwerk; auch erscheint eine ähnliche Geberde auf 1013, wo sie als mit der Linken ausgeführt auf keinen Fall jene Bedeutung haben kann. — Das gelagerte Tier ist nicht ganz klar zu erkennen, doch kann es kaum etwas anderes sein als eine Katze. Allerdings ist diese erst viele Jahrhunderte später als Haustier eingeführt worden (Hehn, Kulturpflanzen und Haustiere [3] S. 401), doch müssen schon früher einzelne Exemplare von Aegypten gekommen sein; denn sie findet sich z. B. auf Vasenbildern (*Annali* 1878 Taf. O. Daremberg und Saglio, *Dictionnaire des antiquités* S. 689; vgl. Blümner in K. F. Hermann's Griechischen Antiquitäten [3] IV S. 118, 2). Kekulé 151. Sybel 76.

1013. Bruchstück eines marmornen Grabsteins aus Laurion, in Athen. Der Verstorbene steht, wie auf dem eben besprochenen Denkmal, neben einem Pfeiler, auf dem diesmal ein Hase liegt, der auch sonst als Spielzeug der Knaben auf Grabsteinen vorkommt (vgl. 1014). Was die Bewegung der linken Hand bedeute, ist auch hier schwer zu sagen.

1014. Marmorne Grabstele des Telesias aus dem Piräus. Der verstorbene Jüngling steht lässig da, den rechten Arm hat er in die Seite gestemmt, um den linken ist die Chlamys geschlungen, auf der Hand trägt er einen Hasen. Vor ihm, zu ihm aufblickend, steht ein kleiner Diener. An der Leiste oben steht die Inschrift *Τελεσίας*.

1015. Grabstele des jungen Aristion, 1870 in Athen vor dem Dipylon noch an seinem Platze gefunden. Pentelischer Marmor. Die Architektur dieses Denkmals ist eigentümlich. Auf den Pfeilern liegt ein Architrav, über diesem erheben sich fünf ehemals bemalte Stirnziegel und daneben wie auf einem Giebel noch Akroterien: in der Mitte eine Sirene, an beiden Seiten stark zerstört die Gestalten zweier Klageweiber.

Der verstorbene Jüngling hält einen Vogel, sein Spielzeug;

gegenüber steht ein nackter Knabe, der Diener, die Arme über der Brust gekreuzt, der das Schabeisen trägt.

Vgl. Arch. Ztg. 1871 S. 23, 50 (Carl Curtius). Sybel 3337. Nach dem Namen *Ἀριστίων* folgen noch andere, mit Absicht ausgemeisselte Buchstaben, wol der Name des Vaters, die noch nicht mit Sicherheit gelesen sind. Uebrigens kann ich mich der Ansicht, dass der Knabe absichtlich vor dem Pilaster, 'also ausserhalb des eigentlichen, als Heroon gedachten, *σηκός*' stehe, in keiner Weise anschliessen. Das Uebergreifen des Reliefs auf die Pilaster ist etwas rein formales, kommt sehr oft vor und würde in den meisten Fällen ähnlich erklärt zu den ungereimtesten Konsequenzen führen. — Vgl. zu den 'Klageweibern' Mitteilungen V S. 193, 11. Stackelberg, Die Gräber der Hellenen S. 10, zu der Sirene unten N. 1092.

1016. Grabrelief aus Pentelischem Marmor, 1818 dicht bei Athen gefunden, jetzt in Leiden. Der obere Teil der Stele, die untere Hälfte des Gesichtes, Nase, Mund und rechtes Auge sind ergänzt.

Die einfache Darstellung findet sich auf Grabsteinen dieser Zeit mehrfach. Der verstorbene Knabe steht bequem da, mit dem linken Ellenbogen auf den Astknorren eines Baumstammes gestützt; die Chlamys liegt mit einem Zipfel auf der linken Schulter auf, bildet ein weiches Polster für den aufgestemmten Arm und fällt am Baumstamm herab, ohne vom Körper etwas zu verhüllen. In der Rechten hält der Knabe einen Vogel an den Flügeln gefasst.

Abgeb. Stackelberg, Die Gräber der Hellenen Taf. 2, 4 S. 38. *Antiquities of Athens* IV, 2 Taf. 2, 3. Janssen, *Grieksche en Romeinsche grafreliëfs uit het museum van oudheden te Leyden* Taf. 7, 20 S. 26.

1017. (374.) Grabstein aus Pentelischem Marmor, 1836 im Piräus gefunden, jetzt in Athen.

Ein jugendlicher Athlet, sich mit dem Schabeisen reinigend, ist hier im flachsten Relief dargestellt. Die Figur kehrt auf einigen attischen Reliefs sehr ähnlich wieder, ohne dass diese darum von einander abhängig zu sein brauchen: die Stellung bot sich in der Palästra überall dar.

Abgeb. Le Bas Taf. 62, 2. Vgl. Ross, Arch. Aufsätze I S. 39, 1. Die genannten Wiederholungen finden sich *Annali* 1862 Taf. M. *Antiquities of Athens* III Taf. 35, 2. — Kekulé 287. Sybel 171.

1018. Grabrelief aus Marmor, in Villa Albani. Ergänzt sind die Rechte und beide Füsse, auch wol die Einfassung der Platte.

Der Jüngling ist nur mit dem Mantel angethan, welcher den Oberkörper frei lässt; in der herabhängenden Linken hält er Schabeisen und Oelfläschchen: er ist dadurch als eifriger Palästrit bezeichnet. Der Charakter der Arbeit ist

attisch, doch etwas glatt und leblos: vermutlich ist dies die Schuld moderner Ueberarbeitung.

Abgeb. Visconti, *Museo Pio Clementino* III Taf. B 3, 5. Zoega, *Bassirilievi* I Taf. 29. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom III, 2 S. 508. Die früheren Deutungen auf einen kynischen Philosophen oder gar einen Badeknecht lassen wir füglich unberücksichtigt.

1019. Grabstele des Schusters Xanthippos, aus Athen, seit 1775 in London. Pentelischer Marmor.

Der ehemalige Beruf des Verstorbenen ist durch einen Leisten angedeutet, welchen er in der Rechten emporhält und betrachtet. Die linke Hand ruht leicht auf dem Nacken eines kleinen Mädchens, welches neben dem Stuhle steht und beide Händchen nach dem Vater ausstreckt. Vor dem Stuhle steht ein etwas grösseres Mädchen, das in der Rechten einen Vogel hält. Die Arbeit ist sehr gut, der Stil dem Parthenonfries recht nahe stehend.

Abgeb. *Ancient marbles* X Taf. 33 S. 76. Ellis, *Townley gallery* II S. 106. Vgl. Newton. *Ancient greek inscriptions* I S. 155, 123. CIG. I 980. Der Leisten ist bis jetzt stets verkannt und entweder für einen Schuh gehalten worden, was er offenbar nicht ist, oder für einen Votivfuss, der für ein Grabmal in keiner Weise passt. Jahn hat deshalb (Leipziger Berichte 1855 S. 103, 310) sogar das ganze Relief für ein Votivrelief halten wollen, was auch nicht möglich ist. Ueber den Cebrauch des Leistens *καλάπους* oder *καλοπόδιον* vgl. Blümner, Technologie I S. 276; in der Werkstatt des Schusters ist er dargestellt Leipziger Berichte 1867 Taf. 4, 5. *Monumenti* XI Taf. 29, 1. *Antichità di Ercolano, Pitture* I Taf. 35, 2. In Stil und Auffassung ist zu vgl. der *Σωσῖνος Γορτύνιος χαλκόπτης* bei Fröhner, *Musées de France* Taf. 9.

1020. Marmorne Grabstele aus dem Piräus. Noch nach der Auffindung ist von dem oberen Teil des Reliefs ein Stück abhanden gekommen. Es waren hier zwei einander gegenüberliegende Panther dargestellt, darüber eine Rosette. Die eigentliche Darstellung zeigt uns zwei bärtige Männer, die sich die Hand geben. Ein Kind steht zwischen beiden und hebt seine Hand zu dem Manne links empor: in diesem müssen wir also auch wol den Verstorbenen erkennen.

Auf der Leiste oben stand die Inschrift .. ΟΜΗΝΕΙΣ ΣΜΗ .. Die beiden letzten Buchstaben sind jetzt verloren, dass zweite Η ist aus Ε korrigirt; das erste hätte wol dabei in Ε verändert werden müssen, so dass etwa [*Κλε*]*ομένης* zu lesen wäre.

1021. Grabrelief aus dem Piräus. Marmor.

Die Darstellung zerfällt in zwei Teile, welche durch eine Querleiste geschieden sind. Unten ist in flachem Relief eine schlanke Amphora gebildet, auf dieser in Relief ein schreiten-

der Mann in einem spitzen Hut (Pilos), ihm folgt ein Knabe, der über der Schulter an einem Stock einen nicht deutlich erkennbaren Gegenstand, vielleicht einen erlegten Hasen, trägt. In dem oberen Feld ist in etwas höherem Relief ein stehender Mann gebildet, welcher einem sitzenden die Hand drückt. Zwischen beiden, durch letzteren halb verdeckt steht ein Kind, welches die Hand zum erst genannten erhebt.

Wegen der Amphora vgl. unten N. 1090 ff.

1022. Mädchen mit einem Kästchen, Rest einer marmornen Grabstele, in Athen beim botanischen Garten gefunden. Die Darstellung müssen wir uns nach N. 241 ergänzt denken; die Arbeit ist sehr schön. Auf der oberen Leiste links steht der Rest einer Inschrift.

1023. Aehnliches Bruchstück, im Piräus. Das dargestellte Mädchen fasst wieder in ein, diesmal rund gestaltetes, Kästchen (vgl. 1022); das Haar ist hinten zu einem Schopfe zusammengebunden. Die Darstellung ist oben durch eine Leiste und ein überaus zierliches Ornament abgeschlossen, doch ragt das Haupt des Mädchens noch in dieses hinein. Auf der Leiste steht die Inschrift *Νικησώ*.

1024. (368.) Grabstein, 1838 im Piräus gefunden, jetzt in Athen. Pentelischer Marmor.

Es ist der Grabstein eines Mädchens, das als Zeichen kindlicher Neigung eine Puppe in den Händen hält, genau von der Form, wie sie aus attischen Kindergräbern bekannt ist Aehnliche hübsche und sinnige Motive, die das fröhliche Spiel früh verstorbener Kinder schildern, finden sich öfter auf Grabsteinen, ein Knabe mit seinem kleinen Wagen, mit seinem Vogel oder Hündchen, ein Mädchen mit seinem Täubchen und Aehnliches. Der Künstler hat dies benutzt, um das fast erwachsene Mädchen als eine unverheiratet Gestorbene zu kennzeichnen. Denn die griechischen Mädchen legten vielfach erst mit der Hochzeit die Puppen bei Seite, oder weihten sie, wie es uns ein Epigramm schildert, einer Gottheit, so dass die Puppe wol als Abzeichen einer Unverheirateten verwandt werden konnte.

Abgeb. Le Bas 88, 1. Stephani, *Parerga archaeologica* VIII (*Mélanges grécoromains* I) Taf. 1, 2 S. 184, 8. Arch. Ztg. 1871 Taf. 53, 1 S. 140 (Michaelis). Das fragliche Epigramm steht *Anth. Pal.* VI 280 *Τιμαρέτα πρὸ γάμοιο τὰ τύμπανα, τήν τ' ἐρατεινὴν Σφαῖραν, τόν τε κόμας ῥύτορα κεκρύφαλον, Τάς τε κόρας, Λιμνᾶτι, κόρᾳ κόρα, ὡς ἐπιεικές, Ἄνθετο καὶ τὰ κορᾶν ἐνδύματ', Ἀρτέμιδι.* Die Form der Puppe ist die ganz gewöhnliche, auch in Exemplaren aus Thon und Marmor mehr-

fach erhaltene, ein Rumpf ohne Arme und Beine, der dann natürlich in Kleider gewickelt wurde. Einer etwas künstlicheren Art sind bewegliche Arme und Beine angefügt. — Kekulé 29. Sybel 156.

1025. Grabrelief im Piräus, Marmor. Eine Frau sitzt in ihrem Lehnstuhl nach links; mit der etwas erhobenen Rechten fasst sie das Obergewand, in der Linken hält sie wol ein Schmuckkästchen. Zu ihren Füssen ist ein Spitz angebracht.

1026. Grabrelief der Asia, in der Nähe von Athen gefunden. Die Verstorbene neigt ihr Haupt herab auf einen nackten Knaben, dessen Arme und Nacken sie mit ihren Händen berührt. Dieser richtet sich auf den Fussspitzen in die Höhe, und streckt beide Arme liebkosend nach der Mutter aus. Das Relief gehört zu den liebenswürdigsten der ganzen Gattung.

Abgeb. Arch. Ztg. 1873 Taf. 8. S. 94. 152 (Lüders). Unter dem Giebel die Inschrift *'Ασία*. Das Kind ist kein Mädchen, wie Lüders meinte; die Nacktheit, der über die Schulter herabhängende Mantel sprechen dagegen, die Haartracht nicht dafür. Sybel 108.

1027. Grabmal der Mynnion, in Athen 1858 gefunden. Links steht eine ältere Frau, welche einem ihr gegenüberstehenden Mädchen liebkosend unter das Kinn fasst. Dieses hält in einer für Mädchen und halberwachsene Knaben bezeichnenden Weise das Gewand mit der herabhängenden Linken. Es scheint, dass Mutter und Tochter dargestellt sind.

Unter dem flachen Giebel steht *Μύννιον Χαιρεστράτου 'Αγνουσίου*. Vgl. *Bullettino* 1858 S. 183, 43 (Conze). Kekulé 162. Sybel 99.

1028. Grabstein der Myrtiche, im Piräus gefunden, jetzt in Athen.

Es ist nur der obere Teil des Reliefs erhalten; wir erkennen eine Frau, die einem vor ihr stehenden kleinen Mädchen einen Kopfschmuck aufzusetzen scheint.

Die Inschrift *Μυρτίχη Φαναγορ* . . lässt es unsicher, ob hier Myrtiche und Phanagora oder die Tochter des Phanagoras dargestellt sind. Sybel 3076.

1029. (373.) Grabstein der Eutamia aus Athen. Pentelischer Marmor.

Die Verstorbene sitzt, wie üblich, im bequemen Sessel, mit der einen Hand fasst sie den Mantel, vor ihr steht eine Dienerin mit Korb, die ihr etwas darreicht. Darüber ist in einem besonderen Feld ein Hund dargestellt, der hier wol nur

das Symbol einer treuen sorgsamen Hausfrau und Mutter sein kann, wobei zugleich auf den Namen der Eutamia, der guten Schaffnerin angespielt wird.

Abgeb. Le Bas Taf. 73, 1. Zur Bedeutung des Hundes vgl. *Anth. Pal.* VII 425, 3 *ἁ δὲ κύων, (αὐδάσει με) τέκνων γνήσια κηδομέναν.* Vgl. den Grabstein der Demo (Kaibel *Epigrammata graeca* 683) zu dem allerdings E. Curtius (Abhandlungen der Berliner Akademie 1854 S. 216) eine ganz abweichende Erklärung gibt, und Sybel 533, wo in solchem Nebenfeld Pflug und Hündin dargestellt sind (vgl. Sybel 448). — Heydemann 513. Sybel 80.

1030. Grabmal der Hegeso, 1870 in Athen vor dem Dipylon gefunden. Die Platte von Pentelischem Marmor steht noch auf ihrer Basis von Porosstein, welche vorn eine Vertiefung zur Aufnahme der Spenden zeigt.

Vor der Verstorbenen steht die Dienerin in schlichtem Gewande und hält der Herrin ein Kästchen hin, aus welchem diese einen Schmuck zu nehmen scheint. Das Relief steht im Stil dem Friese des Parthenon nahe, ist nur noch etwas zierlicher und anmutiger, und natürlich jünger.

Abgeb. Arch. Ztg. 1871 Taf. 42 S. 19, 34 (Carl Curtius). *Gazette des beaux-arts. 2. période* XI S. 420. Lucy M. Mitchell, *A history of greek sculpture* Taf. 30, 1. Die Inschrift lautet: **Ἡγησὼ Προξένου.** Vgl. *Bullettino* 1870 S. 149, 6 (R. Schöll). Sybel 3332.

1031. Grabstein von Marmor aus dem Piräus.

Die Verstorbene sitzt in einer anmutig nachlässigen Haltung, welche deutlich genug Trauer ausdrückt, da, den rechten Ellenbogen hat sie auf die im Schosse liegende Linke gestützt. Ausser Chiton und Mantel trägt sie einen feinen Schleier, der Rücken, Schulter und Arme einhüllt. Vor ihr steht die Dienerin und öffnet eben ein Schmuckkästchen. Die Erfindung des Reliefs gehört zu dem Reizendsten, was wir haben, die Arbeit ist gut, obwol etwas flüchtig.

Abgeb. bei Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 503.

1032. (363.) Grabrelief. 1836 im Piräus gefunden, jetzt in Athen. Pentelischer Marmor.

Die Verstorbene, in der Inschrift als Ameinokleia bezeichnet, ist diejenige, deren Kopf ein Schleier verhüllt. Eine Dienerin mit einem Häubchen auf dem Kopf, das für die niedere Klasse charakteristisch zu sein scheint, und einem langärmeligen Chiton, ist an ihren Sandalen beschäftigt, eine andere mit einem Kästchen steht daneben.

Die Ausführung dieses Grabsteins ist, wie gewöhnlich, nicht sehr fein, und wunderlich ist wie das Bein der hintern

Dienerin in den Körper der vordern hineindringt, was vermutlich desswegen geschehen, um nicht mit der letzteren zu weit aus dem Relief herauszukommen. Trotzdem ist das Ganze sehr anmutig.

Abgeb. Le Bas Taf. 65. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 500. Vgl. *Memorie* II S. 207. Arch. Ztg. 1871 S. 139, 9 (Michaelis). Die Inschrift lautet Ἀμεινόκλεια Ἀνδρομένους θυγάτηρ [τοῦ δεῖνα δὲ γυνή]; denn in dem Rest der Zeile wird aller Analogie gemäss die Angabe des Mannes gefolgt sein, es ist auch noch der Anfang eines *A* oder *Δ* dicht an dem Bruch zu sehn. — Kekulé 149. Sybel 74.

1033. Grabrelief der Selino, westlich von Athen gefunden.

Auf einem Lehnstuhl sitzt nach rechts eine Frau, die Füsse auf einen Schemel gesetzt; in der erhobenen Linken hält sie einen Spiegel, die Rechte gibt sie einer stehenden Frau, die auf dem Arm ein Kind trägt. Dies letztere scheint in den Händen Spielzeug zu halten.

Die Inschrift lautet *Σελινώ. Νικώ. Μυννακή.* Vgl. *Bullettin hellénique* III S. 356, 8 (Mylonas). Sybel 3275.

1034. Grabrelief aus Marmor, 1870 vor dem Dipylon gefunden.

Eine sitzende Frau, Mika, die in der erhobenen Linken einen Spiegel hält, reicht dem vor ihr stehenden Jüngling Dion die Rechte. Unter dem Giebel steht die Inschrift *Μίκα Δίων.*

Arch. Ztg. 1871 S. 16, 1 (Carl Curtius). Sybel 105.

1035. Bruchstück eines Grabmals aus Pentelischem Marmor, in Athen gefunden, jetzt in London im Privatbesitz.

Am Original ist noch ein Stück des oberen Randes und Giebels zu sehn, aus welchem sich auf die ehemals ziemlich bedeutende Grösse der Platte schliessen lässt. Von der Darstellung ist nichts ausser diesem schönen Frauenkopf erhalten, dieser allerdings bis auf die Nasenspitze sehr gut. Er nimmt auch unter den älteren attischen Grabmälern eine hervorragende Stelle ein durch die strenge, grossartige Behandlung der Formen. Der Ausdruck des Schmerzes liegt hier, wie immer in dieser Zeit, vornehmlich in der Haltung des Hauptes; eine Veränderung derselben würde auch diesen verwischen.

Abgeb. Arch. Ztg. 1880 Taf. 9 S. 82 (Michaelis). Unter dem Giebel steht der Rest einer Inschrift ... ομένους θυγά[της] ... welche in den Anfang des vierten Jahrhunderts gehört. Vgl. Michaelis, *Ancient marbles* S 437, 1

1036. (372.) Grabstein des Diphilos, im Jahre 1837 im Piräus gefunden, in Athen befindlich. Pentelischer Marmor.

Wie die metrische Inschrift angibt, ist es der Grabstein eines gewissen Diphilos, von dem nach einer oft wiederkehrenden Formel gerühmt wird, dass zwar sein Leib der Erde übergeben, seine Gerechtigkeit aber nicht mit ihm begraben sei. Unzweifelhaft ist Diphilos in dem links stehenden nur halb erhaltenen Mann zu erkennen, welcher der sitzenden Frau die Hand reicht, und auch dieser Grabstein beweist so das Irrtümliche einer früheren Auffassung, wonach man in der sitzenden Figur stets den Toten dargestellt glaubte. Das Sitzen oder Stehn der Figuren hängt ganz vom Belieben des Künstlers ab; besonders häufig werden die Frauen sitzend vorgestellt, weil es für sie als Frauen natürlicher ist. Hinter der Frau steht noch ein Mann, auf seinen Stab gelehnt, der trauernd die Hand ans Kinn legt.

Abgeb. *Ἐφημερὶς* 1840 N. 423. Le Bas Taf. 63. Die Inschrift (Kaibel, *Epigrammata graeca* 57) lautet: *Σῶμα μὲν ἐνθάδ' ἔχει σὸν, Δίφιλε, γαῖα θανόντος Μνῆμα δὲ σῆς ἔλιπες πᾶσι δικαιοσύνης.* — Kekulé 224. Sybel 101.

1037. Grabstele des Phaidonides aus Pentelischem Stein, am 17. Mai 1836 nördlich vom Piräus gefunden, in Athen befindlich.

In flachem Relief ist eine sitzende Frau dargestellt, die einem auf seinen Stab gestützten Manne die Hand reicht. Der ziemlich grosse leere Raum darüber ist durch zwei Rosetten gefüllt, darüber endlich erhob sich das aus Palmetten gebildete Akroterion. Dicht darunter steht *Φαιδωνίδης Σπουδαίου Ἀγκυλῆθεν*, zwischen den Rosetten *Λυσιστράτη*.

Vgl. Heydemann 394. Sybel 100.

1038. Grabstele des Aspasios, im Piräus gefunden, jetzt in Athen. Pentelischer Marmor.

Eine sitzende Frau reicht einem vor ihr stehenden Manne die Hand, zwischen beiden erscheint noch ein Mann, von vorn, der den ersteren anblickt. Unter dem flachen Giebel die Inschrift *Ἀσπάσιος Αἰσχίνου Σκαμβωνίδης. Εὔκλεια. Σωστράτη. Ἀσπασία. Αἰσχίνης Ἀσπασίου Σκαμβωνίδης.* Die Arbeit ist nachlässig.

Dass nach dem Namen der Eukleia noch ein *I* eingehauen ist, muss für reine Gedankenlosigkeit des Steinmetzen gelten; es ist deutlich ein *I* und keine Interpunktion, wie man angenommen hat. Kekulé 115. Sybel 103.

1039. Grabstele des Kallimachos aus Pentelischem Marmor, im Piräus gefunden, jetzt in Athen.

Mann und Frau sitzen sich einander gegenüber und reichen sich die Hände. Hinter dem Stuhl des Mannes steht eine trauernde Frau, hinter dem der Frau ein Mann. Unter dem Giebel steht die Inschrift *Καλλίμαχος. Δάιππος. Βοισίς. Ἀμφίπολις.*

Vgl. Kekulé 114. Sybel 94. Es ist zu bemerken, dass auf diesem Stück sich zwei sitzende Figuren die Hand reichen, also an ein Abschiednehmen nicht zu denken ist. Vgl. unten N. 1127.

1040. Grabrelief in Athen. Dies stark verstümmelte Stück lässt noch den Oberkörper einer sitzenden Frau und eines Mädchens neben ihr erkennen. Dieses scheint seinen rechten Arm um der ersteren Nacken geschlungen zu haben, während diese das Mädchen mit der Rechten am Handgelenk fasst. Aehnliche Gruppen auf Grabmälern erlauben, auch dieses Relief für ein solches zu halten. Ungewöhnlich ist nur die architektonische Umgebung, von welcher auf beiden Seiten Spuren geblieben sind.

Vgl. Sybel 5942.

1041. Grabrelief des Glaukias aus Hymettischem Marmor, in Athen. Die Frau, Eubule, reicht dem vor ihr stehenden Glaukias, der sich auf seinen Stab lehnt, die Hand. Ueber der Darstellung befindet sich ein halbkreisförmiges Akroterion, welches bemalt war, darunter die Inschrift *Γλαυκίας. Εὐβούλη.* Auffallend ist die hier besonders primitive Technik. Der Grund ist nur in der unmittelbarsten Nähe der Umrisse etwas vertieft. Selbstverständlich konnte eine solche Darstellung nur als Vorzeichnung für die reichliche Bemalung gelten, so dass man ebenso gut von einem Gemälde mit vorgezeichneten Umrissen, als von einem gemalten Relief sprechen könnte.

Abgeb. Berliner Sitzungsberichte 1882 I Taf. 9 S. 568 (Conze). Vgl. *Bulletin hellénique* II S. 366, 10. Sybel 3087.

1042. Grabmal der Malthake aus dem Piräus. Die Verstorbene ruht in halb liegender Stellung auf einem mit Tüchern behangenen und mit Kissen belegten Bette; ihr gegenüber sitzt eine Genossin und fasst mit der Rechten unter ihr Kinn, wie um den Kopf aufzurichten. Malthake ist offenbar als krank gedacht. Die Mattigkeit in ihrer Gestalt ist gut ausgedrückt, z. B. durch die schlaff herabhängenden Arme. Das

ganze Relief ist äusserst flach, die Arbeit flüchtig und sicher. Der leere Raum unter dem Relief war wol bemalt.

Dies eine Relief würde zum Beweis genügen, dass die Scenen der Grabsteine nicht, wie Ravaisson gemeint hat, im glücklichen Jenseits spielen; vgl. S. 328. Ein ähnliches Monument beschreibt Perses, *Anth. Pal.* VII 730 *(Νεοτίμα) κεῖται δ' οἷα κατὰ βλεφάρων Ἀχλὺι πλημμύρουσα φίλας ὑπὸ ματρὸς ἀγοστῷ*; vgl. auch Le Bas Taf. 71. Vielleicht dürfen wir sogar nach dieser Analogie Malthake als Mutter ansehn *ἅς δή ποκ' ἄπ οψυχὰν ἐρύσαντο Ὠδῖνες*. — Die Inschrift *Μαλθάκη Μαγαδίδος χρηστή* siehe *Ἐφημερὶς* 1861 N. 4153.

1043. (365.) Grabrelief, etwa 1839 im Piräus gefunden und in Athen befindlich. Pentelischer Marmor.

Eine Familienscene, deren Mittelpunkt die sitzende Frau, wol die Verstorbene, ist. Das Kind auf dem Arm der Wärterin lässt uns in ihr eine jung gestorbene Mutter erkennen, welche ihre Angehörigen, lauter weibliche Figuren, mit Geberden der Trauer und Liebe umstehn. Die Absicht dieser Darstellungen ist, ein Bild der Anhänglichkeit und Liebe zu geben, die dem Verstorbenen zu Teil ward, daher so oft das Motiv, dass die Ueberlebenden ihm die Hand reichen, was, wie bereits bemerkt, früher fälschlich als ein Abschiednehmen verstanden wurde, aber nur eine Geberde der Zuneigung ist. In diesem Sinne haben es auch die Römer und neuere Künstler nachgeahmt, indem sie Gatte und Gattin auf den Grabsteinen mit in einander gelegten Händen als Zeichen ihrer Neigung und Zusammengehörigkeit darstellten.

Das Kästchen ist der Verstorbenen als ein gewöhnliches zur Aufbewahrung von Schmucksachen bestimmtes Frauengerät beigegeben. In der Verzieruug der Sessellehne mit Widderkopf und Sphinx ist schwerlich irgend ein symbolischer Sinn zu suchen, der Künstler ahmte nur aus künstlerischen Gründen die feinere Art der Stühle seiner Zeit nach.

Abgeb. *Ἐφημερὶς* 1840 N. 468. Arch. Ztg. 1845 Taf. 34 S. 145 (E. Curtius). Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 499. Stephani (*Compte-rendu* 1864 S. 132. 143) deutet in ausführlicherer Erörterung Sphinx und Widderkopf als *ἀποτρόπαια*, Milchhöfer (Mitteilungen IV S. 67, 1) will in der Sphinx die Andeutung dämonischer Macht sehn; beides ist kaum richtig. Die Sphinx hat hier rein tektonische Bedeutung und kann deshalb z. B. mit einem Triton oder Adler wechseln (vgl. das Harpyienmonument und Michaelis, *Ancient marbles* S. 443, 26). Sie ist an dieser Stelle formal schon aus Aegypten überkommen; vgl. Lepsius, Denkmäler III Taf. 76b. 77c. Prisse d'Avennes, *Histoire de l'art égyptien* II, *Art industrielle, Palanquins* 2. *Sièges* 1, auch *Fauteuils du mobilier de Ramses III* 4. Auch kommt die Sphinx bei Personen vor, bei denen an dämonische Macht nicht zu denken ist, wie z. B. bei der Phaidra (Zoega, *Bassirilievi* I Taf. 49, *Monumenti* VIII

Taf. 38, 2); vgl. auch Münchener Sitzungsberichte 1872 S. 524, 1 (Brunn). Ueber die spitze Kindermütze vgl. Heydemann, Terracotten aus dem Museo nazionale S. 20, 76, unten N. 1127. — Kekulé 157. Sybel 72.

1044. Grabstein aus Pentelischem Marmor, im Piräus gefunden, jetzt in Athen.

Dies schöne Relief ist leider rechts und unten verstümmelt. Wir sehn eine sitzende Frau in weitem Gewand und Mantel; ihr gegenüber stand eine andere Person, der sie die Hand drückte. Neben ihr steht ein junger Mann; ihn werden wir uns wol auf seinen Stab gestützt denken müssen.

Der Stil des Reliefs scheint strenger als bei den meisten andern.

Abgeb. *Expédition de Morée* III Taf. 42, 1. Vgl. Kekulé 154. Sybel 62.

1045. (360.) Grabstein, 1837 im Piräus gefunden, in Athen befindlich. Pentelischer Marmor.

Dies Grabmal, auf welchem die links sitzende Figur bis auf das Gesicht, das Knie und das Kästchen, welches sie auf dem Schosse hielt, verloren gegangen ist, gehört zu den edelsten, die uns erhalten. Wahrscheinlich ist die sitzende Frau für die Verstorbene zu halten. Sie trägt einen Zopf vorne um die Stirn gelegt, den Schleier über den Hinterkopf gezogen. Ihr gegenüber steht eine Frau und ein Mann, welcher ihr die Hand hinstreckt. Die ganze Technik erinnert lebhaft an den Parthenonfries. Unbeschreiblich rührend ist die leise Wehmut, welche über der ganzen Gruppe ruht.

Abgeb. Le Bas Taf. 64. *Bulletin hellénique* IV Taf. 5 S. 369 (Mylonas). Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 382. — Kekulé 18. Sybel 65.

1046. Attisches Grabrelief, seit 1879 im Louvre. Marmor.

Eine Frau sitzt nach links gewandt und reicht einem stehenden bärtigen Manne die Hand; zwischen beiden erscheint im Hintergrund eine zweite Frau, das Haupt gesenkt, mit der Linken den Schleier fassend, den rechten Arm wagerecht über den Gürtel gelegt: eine Stellung, welche sehr häufig ist und Trauer bedeutet. Hinter der sitzenden Frau stand ein Mädchen.

Vgl. *Revue archéologique N. S.* XXXIX 1880 S. 115. Auf dem Epistyl steht die Inschrift *Φαίνιππος Πολυξένου. Μνησαρέτη Σωκράτους. Μνησαρέτη* [*Φιλ*]*οστ*[*ρά*]*του.* Vgl. die folgende Nummer.

1047. Grabstein aus Salamis, in Athen. Pentelischer Marmor.

Zwei Frauen reichen sich die Hand; die sitzende ist mit Chiton, Mantel und Schleier bekleidet, die stehende ebenso doch ohne Schleier. Vor dem Stuhl der ersteren steht ein Knabe und berührt mit der Hand ihr Knie; zwischen beiden Frauen ist ein bärtiger Mann sichtbar. Hinter der stehenden Frau ist in ganz flachem Relief der Kopf einer jungen Frau angebracht, hinter der sitzenden der eines Mädchens, das die Hände auf die Stuhllehne zu legen scheint. Ueber der Sitzenden endlich sehn wir eine junge Frau, welche die Arme trauernd auf der Brust gekreuzt hat. Die Aehnlichkeit dieses Reliefs mit dem eben beschriebenen, besonders in der Gestalt der Sitzenden ist so gross, dass man an dieselbe Werkstatt denken könnte. Interessant ist die Bildung des Knaben und des Kopfes ganz rechts. Sie sind aus dem grade vorhandenen Hintergrund herausgearbeitet, so gut es ging, der Knabe sogar aus Teilen der hinter ihm stehenden Gestalten.

Abgeb. *Expédition de Morée* III Taf. 42, 2. Ein ähnliches Relief findet sich *'Εφημερὶς* 1840 N. 469. Michaelis (Leipziger Berichte 1867 S. 116) hat noch rote Farbspuren am Stuhl bemerkt. Die Inschrift *Φαινίππη. Σμικυθίων. Κλεώ* steht bei Le Bas, *Inscriptions* II 1986, wo jedoch irrig Rhenein als Fundort angegeben ist. — Kekulé 152. Sybel 75.

1048. Grabmal der Korallion, 1863 vor dem Dipylon noch auf dem Grabe gefunden. Pentelischer Marmor.

Links sitzt Korallion und fasst die Hand des ihr gegenüberstehenden Mannes, indem sie zugleich in sehr inniger Geberde mit der andern Hand den Unterarm desselben berührt. Zwischen beiden sehn wir einen andern Mann ganz von vorn; links von diesem wird der Kopf einer Frau sichtbar, welche trauernd das Haupt auf die Hand senkt. Zu Füssen der Frau sitzt ein Hündchen.

Abgeb. *'Εφημερὶς* 1862 Taf. MB, 1 S. 280. *Bullettino* 1863 S. 164, 3 (Rusopulos). *Revue archéologique N. S.* VIII 1863 Taf. 13 S. 18 (Wescher). Vgl. Arch. Ztg. 1871 S. 14, 7. Die Inschrift *Κοράλλιον Ἀγάθωνος γυνή* ist später an Stelle einer andern, getilgten gesetzt: diese ältere zeigt nur den Namen *Κοράλλιον* in grossen, über die ganze Länge des Steines hinlaufenden Buchstaben; vgl. Salinas, *Monumenti sepolcrali* Taf. 5, G S. 13. — Sybel 3317.

1049. Grabmal der Archestrate, 1819 bei Aixone in Attika gefunden, jetzt in Leiden. Ergänzt sind die Pilaster.

Archestrate sitzt wie üblich auf einem Stuhle, und legt die Linke an den Schleier; vor ihr steht eine andere Frau in einen Mantel gehüllt, die Rechte an die Wange gelegt, wie trauernd. Hinter der Sitzenden erscheint der Kopf einer

andern Person, ebenfalls mit offenbar traurigem Gesichtsausdruck.

Abgeb. Janssen, *Grieksche en romeinsche grafreliëfs uit het museum van oudheden te Leyden* Taf. 1, 1 S. 1. Die Inschrift lautet *Ἀρχεστράτη Ἀλέξου Σουνιέως.*

1050. Grosses Grabmal, 1861 vor dem Dipylon gefunden. Die Basis ist aus Hymettischem, das übrige aus Pentelischem Marmor.

Ein bärtiger Mann sitzt in seinem Stuhl nach rechts und reicht einem vor ihm stehenden jüngeren Manne die Hand. Dieser trägt über dem Chiton den Panzer, und hat ausserdem den Mantel wie einen Gürtel umgeschlagen; in der Linken hält er ein Schwert, dessen ehemals besonders angesetzter Griff jetzt fehlt. Im Hintergrunde steht eine Frau, sie hat den Kopf etwas geneigt, stützt mit der rechten Hand den linken Ellenbogen, und fasst mit der Linken den Schleier. Auffallend ist das individuelle Gepräge der Köpfe, das sich in der Bildung des Haares, der Stirn, des Mundes zeigt. Viel Beobachtung der Natur zeigt auch die linke Hand des stehenden Mannes, während sonst die Behandlung bei grosser Sicherheit etwas flüchtig ist. Bei der Auffindung sah man Rot im Grunde, Blau am Gewand des Sitzenden.

Unter dem Giebel steht die dreiteilige Inschrift, die so zu lesen ist: [*Προκλείδης . . .*]*άτου* [*Αἰγιλιεύς.*] | *Ἀρχίππη Μειξιάδου Αἰγιλιόθεν.* | *Προκλῆς Προκλείδου Αἰγιλιεύς.* In der Mitte ist dann später noch eingehauen worden *Προκλείδης Πανφίλου Αἰγιλιε*[*ύς*]. Eine andere Grabschrift derselben Familie siehe bei Newton, *Ancient greek inscriptions* I S. 139, 75. CIG. I 560, woraus sich zu ergeben scheint, dass Archippe und Pamphilos Geschwister waren.

Das Original ist in mehrere Stücke zerbrochen, die erst im Gips wieder zusammengefügt sind, wobei ein Teil der Architektur ergänzt wurde. Vgl. Lenormant, *La voie sacrée* I S. 119. *Bullettino* 1861 S. 140 (Pervanoglu). Kekulé 375. 401. Sybel 2604. 2614. 2621.

1051. Grosses Grabmal der Demetria und Pamphile, im Oktober 1870 vor dem Dipylon gefunden. Pentelischer Marmor.

Die eine Frau sitzt nach links in einem verzierten Sessel, sie fasst den Schleier mit der Rechten, die Linke ruht im Schosse. Vor ihr steht die andere, fast von vorn, sie ist genau so gekleidet, und fasst ebenfalls ihren Schleier. Ein Versuch beide verschieden darzustellen ist nur in der Haartracht gemacht. Die Arbeit ist etwas äusserlich, und wirkt in der Nähe plump. Unter dem Giebel steht *Δημητρία. Παμφίλη.*

Abgeb. Arch. Ztg. 1871 Taf. 44 S. 30, 77 (Carl Curtius). *Gazette des beaux-arts. 2. série.* XI 1875 S. 421. Sybel 3343.

1052. (385.) Grabrelief mit der Darstellung des sogenannten Totenmahls, 1838 im Piräus gefunden, jetzt in Athen befindlich. Es ist unter dem Namen 'Tod des Sokrates' bekannt. Weisser Marmor.

Dieses Relief, das jedenfalls, wie es an vielen ähnlichen noch deutlich erkennbar ist, auf einer höheren Basis aufgerichtet war und mit ihr zusammen das Grabmal bildete, ist eines der schönsten Exemplare dieser an Zahl reichen aber an Kunst im Ganzen armen Klasse von Denkmälern. Ueber die Erklärung derselben ist man noch nicht einig, sie ist in der That auch nicht leicht. Viele glauben, dass auf diesen Steinen das Familienmahl als Zeichen eines heiteren Lebensgenusses dargestellt sei und allerdings scheint diese Erklärung für andere Exemplare auf den ersten Blick passend zu sein, aber für das vorliegende schon deswegen nicht, weil gar kein Tisch da ist, was bei einem so sorgfältig gearbeiteten Relief um so weniger für zufällig gehalten werden kann, als er auch auf anderen fehlt. Die folgenden Reliefs werden dieser Erklärung noch gewichtigere Bedenken entgegenstellen, hier genüge nur darauf hinzuweisen, dass nicht wol einzusehn, wie eine edlere Denkart darauf kommen konnte, den Grabstein mit dem Bilde einer Mahlzeit zu schmücken.

Wir halten daher eine andere Meinung für richtig, nach welcher nicht eine Speisung des Lebenden, sondern des Toten oder mit anderen Worten ein dem Toten dargebrachtes Opfer, in dessen reicherer oder kärglicherer Darstellung der Künstler freie Hand hatte, dargestellt ist. In unserem Bilde ist die auf den Verstorbenen zu beziehende Figur unverkennbar, es ist der liegende Mann, der seine Schale ausstreckt um die Weinspende des Opfers zu erhalten, die der nackte Diener zur Linken, welcher mit einer Schöpfkanne neben einem Mischkrug steht, ihm bringen wird. Dass der Verstorbene liegend dargestellt ist, entspricht allerdings der Sitte des Lebens, liegend zu essen und zu trinken, aber das Opfer wurde ja auch als ein sinnlicher Genuss gedacht oder musste wenigstens in denselben Formen der Darstellung anschaulich gemacht werden.

Um den Toten gruppiren sich nun in geringerer oder grösserer Zahl Glieder seiner Familie, wie wir dies ebenso auf anderen Klassen der Grabdenkmäler fanden. Unter ihnen

fehlt selten die Gattin, die gewöhnlich auch durch ihre dem Mann proportionale Grösse vor den Uebrigen ausgezeichnet wird. Nur darf man daraus nicht ohne weiteres schliessen, dass der Grabstein dem Mann und der Frau gesetzt sei. Auf mehreren derselben ist sie, wie wir sehn werden, in einer Thätigkeit dargestellt, welche diesen Gedanken eigentlich ausschliesst. Die Frau ist nur als die dem Mann Nächste in eine engere Verbindung mit ihm gesetzt, während die Uebrigen als Nebenpersonen in kleineren Proportionen dargestellt sind. Die zur Rechten in ernster feierlicher Haltung stehende Figur ist eine solche Nebenperson, deren ehrfurchtsvolle, adorirende Haltung gerade dadurch veranlasst scheint, dass der Verstorbene als ein göttlicher Ehren teilhaftiger Heros gedacht wird. Der Hund unter dem Lager ist ursprünglich vielleicht von symbolischer Bedeutung, hier aber schon ganz in die Darstellung aufgenommen, und als Haustier des Verstorbenen gedacht. Das Relief, in der flachen Weise der besten Zeit gehalten, gehört sicher noch dem vierten Jahrhundert an.

Abgeb. Ἐφημερὶς 1840 N. 269. Le Bas Taf. 52. Holländer, *De anaglyphis sepulcralibus,* A S. 15. Sallet's Zeitschrift für Numismatik V S. 326. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 504. Vgl. Welcker, A. D. II S. 243, 96. Kekulé 262. Sybel 325; über die Deutung vgl. die S. 328 angeführte Litteratur.

1053. Aehnliches Relief, im Piräus gefunden.

Der Mann liegt bequem da, den Mantel wie auf fast allen diesen Reliefs, um den Unterkörper geschlagen; in der Linken hält er die Schale, die Rechte ruht lässig auf dem Knie. Ihm zu Häupten sitzt die Frau, den Blick auf ihn gerichtet; von dem Weinschenken ist nur der obere Teil erhalten. Vor dem Bette steht ein Tisch mit mannigfaltigen Speisen, der auf den späteren Exemplaren dieser Darstellung kaum je fehlt. Die Arbeit ist sehr gut, frisch und anmutig, und wird der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts angehören.

1054. Totenmahl, attisches Relief im Brittischen Museum. Hier tritt zu dem Abschluss des Reliefs nach oben noch rechts und links je ein Pilaster hinzu, wodurch auch äusserlich die Aehnlichkeit mit den übrigen Grabsteinen zunimmt.

Auf einer grossen Kline liegen zwei Männer. Der eine hält die Schale und legt dem andern die Rechte auf die Schulter, dieser auf den linken Ellenbogen gestützt wendet sich zu ihm um. Rechts steht der Weinschenk mit Schale und Kanne. Ein ganz neues Element tritt in die Komposition ein durch den Jüngling, der von links her mit einem Ross heran-

schreitet. Es ist dies kein Adorant, denn er ist nicht kleiner gebildet als die andern.

Es ist schwer zu entscheiden, welche Bedeutung ihm und besonders dem Pferde zukommt. Das Pferd ist in der alten Kunst Symbol des Heros, und diese Bedeutung ist in manchen Darstellungen lebendig geblieben. Zuerst ward das Pferd als Symbol rein äusserlich angebracht, dann wenigstens der Darstellung einverleibt, endlich darein verflochten, wie wir es hier sehn. Andrerseits war man gewohnt, den Heros als Reiter oder sein Pferd führend darzustellen; endlich wäre nicht undenkbar, dass der Jüngling hier sein Pferd nur so führte, wie einst im Leben.

Die Inschrift *Aesculapio Tarentino Salenius Arcas* ist eine grobe Fälschung, das beweist die Form des *U* und der Umstand, dass sie zum Teil auf dem Zapfen steht, welcher in die Basis eingelassen werden sollte.

Ueber die Bedeutung des Pferdes siehe oben S. 328. Rein symbolisch ist das Pferd Mitteilungen VII Taf. 7, nur äusserlich der Darstellung beigeordnet Zoega, *Bassirilievi* I Taf. 11. Der Pferdekopf auf den späteren Totenmahlen ist nur eine Abkürzung des zuerst in ganzer Gestalt dargestellten Tieres. Wie viel von dem symbolischen Gedanken in N. 1079. 1080 klar vorhanden war, ist nicht auszumachen. Vgl. 1069.

1055. (386.) Fragment eines Grabreliefs, im Piräus gefunden, in Athen.

Man erkennt den Hals einer in flachem Relief angegebenen Lekythos; durch Malerei war das Einzelne unzweifelhaft deutlicher bezeichnet. Zur Linken ist der Verstorbene, Gelon, dargestellt, liegend und eine Schale ausstreckend, zur Rechten ein trauernder Verwandter, Kallistratos. Es ist klar, dass hier weder ein Familienmahl noch überhaupt eine Mahlzeit dargestellt sein kann, sondern es ist eben wieder der heroisirte Verstorbene in derselben Haltung wie oben, und wie wir ihn unzählige Male auf Grabdenkmälern der Etrusker und Römer sehn, welche eben diese Form von den Griechen entlehnt haben.

Das Relief gehört dem vierten Jahrhundert an, sowol nach den Buchstaben der Inschrift als nach dem Stil.

Abgeb. Ἐφημερὶς 1839 N. 305. Holländer, *De anaglyphis sepulcralibus graecis*, B. S. 16. Es ist hier keine Amphora dargestellt, sonst würde der Henkel links durch den Gelagerten verdeckt werden; er ist allerdings vielleicht erst entfernt worden, um diese Darstellungen anbringen zu können. — Heydemann 63. Sybel 168.

1056. Grabmal des Pyrrias und seiner Frau; in

Marusi gefunden, jetzt in Athen. Hymettischer Marmor. Es ist dies der einzige durch Form und Inschrift als solcher sicher bezeugte Grabstein mit dem Heroenmahl, welcher hier vorhanden ist. Die Darstellung ist sehr schlicht: der Verstorbene liegt auf der Kline nach links, in der Rechten hält er einen Becher. Die Frau sitzt am Fussende auf dem Lager, davor steht ein dreibeiniges Tischchen mit Speisen.

Ueber der Darstellung steht die Inschrift *Πυ[ρ]ρίας. Θε[τ]ταλὴ Πυρρίου γ[υν]ή* d. h. Pyrrias und Thettale die Frau des Pyrrias; vgl. CIA. III, 2 3338, wozu nur zu bemerken, dass die Inschrift nach Stil des Reliefs und der Buchstaben sicher nicht in römische Zeit, sondern in's vierte Jahrhundert gehört, und nicht *Θεσσαλὴ* auf dem Steine steht. Eine Abbildung, aber in umgekehrter Richtung, gibt aus Fourmont's Papieren Caylus, *Recueil d'antiquités* VI Taf. 53, 1. — Sybel 474.

1057. Grosses Grabmal, 1863 vor dem Dipylon noch an seiner Stelle gefunden.

Während das vorige Relief uns die Anwendung des Heroenmahles auf einem der bescheidenen, kleinen Grabsteine vorführte, gehört dieses Denkmal der stattlichen, pompösen Art an, die wir gegen Ende des vierten Jahrhunderts in Athen treffen (vgl. N. 1049—1051). Die ganze Darstellung ist auffällig. Zwei bärtige Männer lagern auf einer Kline, der eine hielt links einen Gegenstand, wol einen Becher, und reicht dem andern die Rechte. Dieser liegt, nach ihm hin gewendet auf dem linken Ellenbogen. Vor beiden steht ein Tisch mit Speisen, darunter deutlich zu erkennen eine Traube. Auf jeder Seite sitzt eine Frau. Die eine erhebt die Rechte um den Schleier zu fassen, während die Linke im Schosse liegt, die andere fasst mit der Rechten den Unterarm des Mannes neben ihr und legt die Linke vertraulich auf seine Schulter. Vor dieser ganzen Scene, die sich im wesentlichen nicht von den anderen Totenmalen unterscheidet, erscheint links das Vorderteil eines Schiffes; darunter sind die Wellen plastisch angedeutet. In demselben sitzt ein bärtiger Mann in Chiton und kurzem dickem Mantel, die Rechte aufs Knie gelegt, die Linke in lebhafter Geberde erhoben. Es lag nahe in dieser Gestalt Charon, den Fährmann der Toten zu sehn. Dieser Deutung stellen sich aber mannigfache Schwierigkeiten entgegen. Auffällig ist schon die Zahl der Ruder, die doch Charon allein nicht führen kann. Unerklärbar ist der dargestellte Moment. Die Heroen liegen im Genuss der ihnen dargebrachten Spenden da, sie sind bereits vom Charon über den breiten Strom gesetzt, der das Land der Verstorbenen von

der Erde trennt. Es ist also kein Augenblick und kein Ort auszudenken, wo Charon ihnen so nahen könnte. Und rein symbolisch kann das Schiff doch auch nicht sein, da der Insasse desselben so lebendig in die Handlung einzugreifen scheint. Vielleicht müssen wir also in diesem ebenfalls ein Mitglied der Familie sehn, der in dieser auffälligen Weise dargestellt ist, sei es weil er als Seefahrer gelebt, sei es weil er als solcher gestorben war.

Abgeb. Salinas, *Monumenti sepolcrali* Taf. 1, L. 4, B. Vgl. *Bullettino* 1863 S. 170, 9. (Rusopulos). Arch. Ztg. 1871 S. 15, 17 (Carl Curtius). Krüger, Charon und Thanatos S. 9 mit einer Berichtigung Arch. Ztg. 1867 S. 164. Eine Analogie bietet Sybel 118 und Maffei, *Museum Veronense* S. 53, 3. Charon in einem Boot mit vielen Rudern findet sich auf einem viel späteren Denkmal bei E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* IV Taf. 35. — Sybel 3328.

1058. (388.) Totenmahl, Relief aus weissem Marmor, etwa 1830 im Piräus gefunden, in Athen.

Auf diesem Steine ist die Scene reicher entwickelt, indem eine Schar von sechs Andächtigen mit dem Gestus der Adoration, wahrscheinlich die Familienmitglieder, dem Verstorbenen wie einem Gott naht. Hier ist keine andere Deutung möglich, die Anbetenden, das Opferschwein und der Altar zeigen deutlich, dass es sich um ein dem Toten darzubringendes Opfer handelt. Ausser dem blutigen Tieropfer sind ihm auch Früchte und Kuchen auf einem Tische vorgesetzt, und dass dem Trinkhorn, aus welchem er seine Schale füllt (es ist die Art der Trinkhörner vorausgesetzt, deren Spitze durchbohrt war), der Wein nicht ausgehe, dafür sorgt der am Kopfende des Lagers neben einem Krug stehende Knabe. Auch die Gattin beteiligt sich am Opfer, denn man sieht hier und auf gleichartigen Denkmälern deutlich, dass sie mit der Rechten etwas in ein kleines kelchartiges Gefäss auf dem Tische legt, das wol nur zum Verbrennen des zum Opfer erforderlichen Weihrauchs dienen konnte. Ihre Geberde ist die, als legte sie ein Weihrauchkorn darauf, das Kästchen in ihrer Linken wird demnach für eine Weihrauchbüchse zu halten sein.

Noch bleiben zu erklären übrig die Schlange und der über den Adorirenden sichtbare Pferdekopf. Die erstere ist eins der gewöhnlichsten an den Gräbern angebrachten Symbole, sie ist die Schützerin des Grabes und des Toten und wird manchmal allein ohne weiteren bildlichen Zusatz dargestellt, manchmal wie hier in die Darstellung aufgenommen als eine schützende Freundin des Toten, aus dessen Schale

sie trinkt, von dessen Tisch sie isst. Der Pferdekopf ist aber nur eine Abkürzung des ganzen Pferdes, das wir auf anderen Exemplaren neben dem Verstorbenen dargestellt sehn; vgl. zu N. 1054.

Endlich ist noch zu bemerken, dass der Verstorbene auf manchen Exemplaren und so auch hier, einen Modius auf dem Kopf trägt. Es ist das Attribut des Gottes der Unterwelt, und mit Recht ist bemerkt, dass der Tote dadurch als eine Gottheit der Unterwelt dargestellt werde.

Die Arbeit des Reliefs ist zwar unbedeutend und flüchtig, aber man muss sich doch hüten, daraus sofort auf zu späte Entstehung zu schliessen. Auch in guter Zeit der Kunst ist, wie manche durch ihre Inschriften datirbare Werke zeigen, roh und flüchtig gearbeitet worden; denn es musste ja auch Arbeiter geben, die für das Bedürfniss ärmerer Leute sorgten.

Abgeb. Ἐφημερὶς 1842 N. 853. Stephani, Der ausruhende Herakles Taf. 3, 1 S. 82, 24. Le Bas, Taf. 55. Sallet's Zeitschrift für Numismatik V S. 326.

1059. (389.) Totenmahl, Relief aus Marmor, im Piräus gefunden, jetzt in Athen.

Die Darstellung ist der vorigen ganz gleich, nur fehlt der Altar, das Opfertier und die Schlange; es nahen sieben Anbetende, deren letzte eine grosse Kiste auf dem Haupte trägt, wie wir auch oft auf Votivreliefs sehn.

Abgeb. Ἐφημερὶς 1842 N. 852. Stephani, Der ausruhende Herakles Taf. 3, 2 S. 82, 25. Le Bas Taf. 54.

1060. Aehnliches Relief, in Athen gefunden, jetzt in Kassel.

In allem Wesentlichen stimmt diese schlecht erhaltene Platte mit der vorigen überein, nur trägt der Mann keinen Modius, und die Zahl der Anbetenden beträgt nur fünf.

1061. Aehnliches Relief, in Athen befindlich. Pentelischer Marmor.

Dieses Relief zeigt den gelagerten Mann ohne Modius, die Frau, einen Schleier über den Kopf gezogen, das Weihrauchkästchen erhebend, während die Rechte eine leere Bewegung macht, und vier Anbetende.

Vgl. Kekulé 193. Sybel 365.

1062. Rechte Hälfte einer gleichen Darstellung. Erhalten ist nur der Mann, die Frau und der Mundschenk, hinter welchem sich die grosse Schlange emporwindet um aus

der Schale des Mannes zu trinken. Der Hintergrund ist durch einen Vorhang gebildet.

Vgl. Stephani, Der ausruhende Herakles S. 81, 20.

1063. Rechte untere Ecke einer gleichen Darstellung, auf der Akropolis in Athen befindlich.

1064. Rechte untere Ecke derselben Darstellung, 1831 im Piräus gefunden, jetzt in Athen. Die Amphora ist hier durch ein kurzes bauchiges Gefäss ersetzt, das auf einem mit Zeug behangenen Untersatz steht. Der Heros scheint der Schlange seine Schale hinzureichen.

Vgl. Kekulé 276. Sybel 3431.

1065. Linke Hälfte von einer ähnlichen Darstellung, in der Hadrianstoa zu Athen. Weisser Marmor. Erhalten ist nur die Frau, ein Adorant, der Altar, und ein Kind, das ein Schwein herbeiführt. Die Arbeit scheint noch verhältnissmässig früher Zeit anzugehören.

Abgeb. Le Bas Taf. 55, 2.

1066. Totenmal, Relief aus Athen, in Kassel. Hier sehn wir wieder, wie auf N. 1054, zwei Männer gelagert; der eine hält die Schale indem er dem zweiten die Rechte auf die Schulter legt, der andere erhebt das Trinkhorn. Die Frau sitzt in der üblichen Art dabei, auch der Weinschenk fehlt nicht. Vorne steht ein Tisch mit vielerlei Speisen. Es nahen sieben Adoranten, über ihnen erscheint der Pferdekopf.

1067. (387.) Geringe Wiederholung einer ähnlichen Darstellung aus Rheneia, jetzt in Athen.

Ein gelagerter Mann streckt steif seinen Arm mit der Schale aus, zu dieser erhebt sich eine Schlange. Vor seinem Lager steht ein Tisch, weiterhin erscheint ein Adorant.

Vgl. Kekulé 229. Sybel 364.

1068. Totenmal, Relief in Merbaka (Argos). Die Arbeit dieser Platte ist recht gut; die Lage des Mannes frei und natürlich, ebenso die der Frau anmutig. Rechts steht der Mundschenk bei dem Krater, links erscheinen unter dem üblichen Pferdekopf sieben Adoranten, die ein Schaf zum Altar führen.

Abgeb. *Expédition de Morée* I Taf. 62. Welcker A. D. II Taf. 13, 24 S. 271, 1. Panofka, Asklepios (Abhandlungen der Berliner Akademie 1845) Taf. 4, 2. Sallet's Zeitschrift für Numismatik V S. 326. Vgl. Mitteilungen IV S. 158, 8.

1069. Fragment eines Totenmales, früher in David Weber's Besitz, jetzt in Venedig.

Etwas abweichend von den sonstigen Darstellungen zeigt dies Relief neben dem gelagerten Manne die Frau stehend. Sie wird von der Kline zum Teil verdeckt; ihre Oberschenkel haben in Folge davon eine ungehörige Länge bekommen; ihre Hand fasste wol den Schleier. Vor der Kline steht ein Tisch mit Speisen, darunter liegt ein Hund. Links hält, diesem zugewandt ein Reiter mit flatternder Chlamys, der Weinschenk ist zu ihm getreten und reicht ihm die Schale dar. Hierfür waren sicher die gleich zu besprechenden Heroenreliefs vorbildlich. Die Arbeit scheint noch ziemlich früher Zeit anzugehören.

Abgeb. Valentinelli, *Marmi scolpiti della Marciana* Taf. 51. Vgl. Dütschke V 299. Was dieser für einen Kandelaberfuss und den Rest eines Gegenstandes hält (unter dem Pferde und ganz rechts) sind einfach die Beine der Kline. Seine Beschreibung trägt überhaupt einiges Unrichtige in das Relief hinein. Vgl. N. 1054.

1070. Relief aus weissem Marmor, in der Bibliothek zu Paris befindlich.

Dieses Relief zeigt uns die übliche Darstellung des Totenmales in Verbindung mit Asklepios, eine Verbindung von der sich auch sonst Spuren finden. Rechts sehn wir wie gewöhnlich den Mann gelagert, die Frau sitzend, den Schenken daneben; links steht Asklepios, in der Rechten den Stab mit Schlange — der Stab selbst muss etwa durch Farbe ausgedrückt gewesen sein — und eine weibliche Gestalt, wol Hygieia. Den Sinn dieser auffälligen Zusammenstellung zu ergründen ist noch nicht gelungen.

Abgeb. Wiener Sitzungsberichte 1881 S. 551 (Conze). Vgl. Arch. Ztg. 1883 S. 301, 8.

1071. Heroenverehrung, Relief aus weissem Marmor, in Patras gefunden.

Rechts sitzt auf einem Stuhle ein bärtiger Mann, der die Rechte auf einen ehemals gemalten Stab aufstützt. Hinter ihm steht eine Frau, mit einem Schleier über dem Haupte, welchen sie mit der Rechten anfasst. Zu diesem Paare schreitet eine ganze Schar von Anbetenden, die ein Schaf zum Opfer mit sich führen. Dass dies Opfer einem Heroen gilt, würde bei dem Mangel von Attributen aus der Darstellung selbst nicht zu entnehmen sein; bewiesen wird es erst durch den in ein Viereck eingeschlossenen Pferdekopf, das schon

mehrfach (vgl. 1054) erwähnte Symbol der Heroen. Der Grundgedanke der Darstellung ist offenbar dem der Totenmale sehr nahe verwandt, das Schema dem der spartanischen Stelen (N. 58 ff.).

Vgl. Mitteilungen IV S. 125, 1. (Milchhöfer), oben N. 58 ff. Dass auch hier das Pferd nur gewissermassen abgekürzt erscheint, zeigt, wie irrig man früher die viereckige Umrahmung für das Stallfenster ansah, durch welches das Tier hinausschaue.

1072. Heroenverehrung, Relief aus weissem Marmor in Theben. Der verehrte Heros steht links neben seinem Pferde, und stützt sich mit der Linken auf die Lanze, während er in der Rechten die Schale ausstreckt, um die Spende in Empfang zu nehmen. Das Pferd setzt den linken Vorderfuss auf eine kleine Erhöhung, das Grab oder den Altar. Von den rechts stehenden Adoranten sind in Folge der starken Zerstörung nicht mehr alle genau zu erkennen. Vorne steht eine Frau, die im Begriff ist aus der Kanne die Spende auszugiessen; unter den dahinter stehenden Personen bemerkt man einen Knaben, der ein Schwein zum Opfer herbeiführt. Das Relief gehört etwa dem vierten Jahrhundert v. Ch. an.

Abgeb. Mitteilungen IV Taf. 16 S. 268; vgl. III S. 376, 138. (Körte).

1073. Grabrelief, um 1874 beim Grabmal der Caecilia Metella an der Via Appia gefunden, jetzt im Museum Torlonia in Rom. Griechischer Marmor.

Zu einem kleinen Altar hin schreitet der Heros indem er den Zügel des nebenher gehenden Rosses in der Rechten, in der Linken einen kurzen gekrümmten Stab hält; sein Hund folgt ihm. Ihm gegenüber steht ein bärtiger, kleiner gebildeter Mann, der die Hand anbetend erhebt. Der Hintergrund wird von Felsen gebildet. Auf diesen sitzen rechts ein Mann, links eine Frau; dazwischen erscheint der Rest einer bekleideten Gestalt die in einem von zwei Säulen getragenen Bauwerk, vermutlich dem Grabmal, stand. Leider sind mit einem Teil des Reliefs die Oberkörper dieser drei Personen verloren gegangen, so dass wir auf eine genauere Deutung verzichten müssen. Das Relief ist anscheinend von attischer Arbeit; trotz der grossen Flachheit ist alles gut ausgedrückt, die Zeichnung von unbeschreiblicher Zartheit.

Vgl. Arch. Ztg. 1876 S. 119 (Schreiber). P. E. Visconti, *Museo Torlonia* N. 343.

1074. Relief aus weissem Marmor, in Turin.

Ein Jüngling steht neben seinem Pferde, das an der Erde

zu schnobern scheint; in der erhobenen Linken ist wol der Speer vorauszusetzen, in der Rechten scheint der Jüngling eine Schale zu halten. Ihm gegenüber steht ein Mädchen, das mit der Rechten den Schleier fasst; in der Linken würde man nach den Analogien eine Kanne erwarten, von der sich aber keine Spur zeigt.

Abgeb. *Marmora Taurinensia* II N. 35. Maffei *Museum Veronense* S. 215, 3. Vgl. Arch. Ztg. 1867 S. 72*. Dütschke IV 180.

1075. Heroenrelief aus weissem Marmor in Korseia in Böotien.

Der Heros reitet auf einen kleinen runden Altar zu, indem er die Hand erhebt; hinter dem Altar steht ein junger Mann, der das Opfertier, ein Schwein, über denselben hält. Das Relief wird etwa dem letzten Jahrhundert v. Ch. angehören.

Abgeb. Mitteilungen IV Taf. 17, 2 S. 268; vgl. III S. 381, 146 (Körte), wo frühere Litteratur genannt ist.

1076. Grabrelief aus Pentelischem Marmor in Tanagra.

Der Verstorbene als Heros gedacht reitet heran, er trägt den Chiton, darüber einen Panzer und die Chlamys. Sein Diener folgt ihm, indem er sich am Schweif des Pferdes fest hält; auf der Schulter trägt er einen Stab, an welchem ein erlegter Hase an den Vorderbeinen hängt. Entgegen tritt ihnen ein Mädchen, das in der erhobenen Linken eine Schale, in der Rechten eine Kanne hält.

Es ist beachtenswert, wie in diesem Relief verschiedene Vorstellungen zusammenfliessen. Man dachte sich den Heros als gerüsteten Reiter, der kommt um sein Trankopfer in Empfang zu nehmen, und so ist er hier dargestellt. Der Diener aber, der nach griechischem Brauch sich am Pferde festhält und die Jagdbeute trägt, erinnert daran, wie der Jüngling einst gerne auf die Jagd gezogen sei. Dazu passt natürlich genau genommen weder die Spende noch der Panzer. Wenn wir nun auf andern Grabsteinen einfach den Reiter dargestellt sehn, ist es kaum möglich scharf zu sondern, wo das Ross den Heroen kennzeichnet, wo die ritterlichen Neigungen des Verstorbenen. Meist werden auch hier beide Vorstellungen mit einander verschmolzen gewesen sein.

Der Stil unseres Reliefs ist der der attischen Kunst des vierten Jahrhunderts.

Vgl. Mitteilungen III S. 380, 143 (Körte). Stephani, Der ausruhende Herakles S. 75, 2.

1077. Relief aus griechischem Marmor, jetzt in Mannheim. Der Heros reitet auf ein paar Palmen ähnliche Bäume zu, deren einer von einer Schlange umwunden ist. Links steht eine plump gefälschte sinnlose Inschrift.

Vgl. Wiener Sitzungsberichte 1872 S. 325 (Conze). Gräff, Das Antiquarium in Mannheim II S. 11, 1. Baumann in der Festschrift zur XXXVI. Versammlung deutscher Philologen zu Karlsruhe S. 22 berichtet von einer zwischen den Buchstaben links aufgemalten Inschrift *Silvano Aug. Aurelius Polucronius d. d.* (= CIL. VI, 1 633) die mit der Darstellung in keinem ursprünglichen Zusammenhang stehn kann.

1078. (361.) Grabvase, 1811 vom Freiherrn Haller von Hallerstein in Athen gefunden, in der Glyptothek zu München befindlich. Restaurirt sind der Fuss und die Mündung, und zwar beide zu kurz und schwerfällig in der Form. Pentelischer Marmor.

Den Mittelpunkt der Komposition bildet eine sitzende Frau *(Εὐχολίνη)*, die auf einen vor ihr stehenden bärtigen Mann *(᾿Ονήσιμος)*, wol ihren Gatten, den Blick richtet und ihm freundlich die Hand reicht. Er trägt einen einfachen Chiton, dazu den Pilos, und hält in der Linken ein Schwert. Der hinter dem Stuhl stehende *Χαιρέας* wird ein Verwandter sein. Besonders innig ist der Ausdruck des nackten Knaben, der sein Händchen nach der Mutter ausstreckt, um ihr seine Liebe auszudrücken; am rechten Ende steht noch eine Wärterin mit einem Säugling.

Die attischen Grabsteine mit ihren zarten und liebenswürdigen Familienscenen, welche durch dies Relief besonders schön vertreten werden, gewähren uns eine lebendigere Vorstellung von dem häuslichen Leben in Athen, als die erhaltene Litteratur es vermag. Es ist unmöglich, diese Darstellungen für reine Phantasiegebilde zu halten; sie sind vielmehr Zeugnisse oder Andeutungen realer Verhältnisse, die uns zu der Annahme berechtigen, dass manche abstossende Züge des attischen Familienlebens, von denen wir hören, doch die Liebe und Innigkeit im Verkehr der Familienglieder nicht ausgeschlossen haben.

Abgeb. Lützow, Münchener Antiken Taf. 8 S. 17. *Antiquities of Athens* IV, 2 Taf. 2, 5 und darnach Müller-Wieseler I Taf. 29, 126. Vgl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek[4] S. 108, 88. Urlichs, Die Glyptothek S. 35. Lützow's Zeitschrift für Bildende Kunst XII S. 192. Eine andere Inschrift mit denselben drei Namen war schon früher von Fauvel an derselben Stelle gefunden; vgl. auch CIG. I 1021. Pouqueville *Voyage de la Grèce*[2] V S. 125, 11.

1079. Grablekythos in Athen gefunden und dort im Privatbesitz befindlich.

In der Mitte stehn sich ein Mann *(Φειδέστρατος)* und eine Frau *(Ξεναρέτη)* gegenüber, und reichen einander die Hand. Hinter der Frau steht ein Mann *(Αὐτόδικος Ἐρχιεύς)* in den Mantel gehüllt, den Kopf trauernd auf die erhobene Rechte geneigt. Er stützt sich auf einen, ehemals durch Farbe ausgedrückten, Stab. Hinter dem erstgenannten Manne steht ein Jüngling *(Θηρεύς)* in Chiton, Chlamys und Petasos mit seinem Pferde. Er erhebt die Hand wie um die Schulter des Mannes zu berühren.

Charakteristisch ist, wie das Relief nach den äusseren Enden hin immer flacher wird. Der Jüngling ist noch erhaben gearbeitet, bei dem Pferde ist der Grund nur dicht am Umriss etwas vertieft, der Schweif endlich ist nur noch durch eingetiefte Linien dargestellt. Ohne Bemalung wäre das undenkbar. Reichliche Spuren derselben sind am Original vorhanden, und lassen sich zum Teil auch am Abguss bemerken. Ueber der Darstellung läuft ein breiter, als Eierstab dekorirter Streifen um das Gefäss, unten ein schöner Mäander; der Hals der Lekythos ist durch Palmetten verziert.

Vgl. Kumanudis, *Ἀττικῆς ἐπιγραφαὶ ἐπιτύμβιοι* 473.

1080. (362.) Marmorlekythos, im Jahre 1849 im östlichen Athen gefunden.

Auf der Vase sind an der einen Seite zwei bewaffnete Jünglinge, sich die Hand reichend, auf der anderen ein Reiter in Chiton und eng anschliessendem Panzer dargestellt und zwischen beiden gerade unter dem Henkel der Vase eine Gruppe von zwei Frauen. Mit Recht ist bemerkt, dass diese Gruppe ein späterer Zusatz sei; sie ist sowol im Stil verschieden, nämlich dem Uebrigen überlegen, als auch im Relief abweichend, insofern sie nicht aus dem Grunde hervortritt, sondern nur eine Zeichnung in der Fläche ist. Endlich führt auch der Ort wo sie angebracht ist, auf die Annahme eines späteren Zusatzes: ein Gefäss mit einem Henkel kann nicht wol ringförmig verziert werden, sondern pflegt unter dem Henkel glatt zu bleiben. Man kann sich die Entstehung dieses Zusatzes kaum anders erklären als aus einer Künstlerlaune: es ist ein rasch hingeworfener Einfall, frisch und unmittelbar wie eine Handzeichnung. Im ursprünglichen Zustand verdeckte vielleicht gar die Farbe wieder dies nicht zugehörige Stück, welches uns das wertvollste scheint.

Die zarte und anmuthige Gruppe wird etwa ums Jahr 400 entstanden sein, jedenfalls in der Blütezeit der attischen Plastik.

Abgeb. in der Arch. Ztg. 1864 Taf. 183, mit der Erklärung von E. Curtius S. 145, der auch die frühere Litteratur angiebt. Newton *Travels and discoveries in the Levant* I S. 24 hält die Gruppe für ursprünglich zugehörig und meint, *the female figures are evidently meant to be in a more distant plane than the rest,* was nach der Art des antiken Reliefs auffallend wäre. Ausserdem scheinen mir die andern im Text angeführten Gründe, und der Umstand, dass diese kleine Skizze einen Teil des Schildes und des Pferdeschweifes bedeckt, entscheidend für die nachträgliche Hinzufügung der Gruppe. Man kann es auch an den bemalten Vasen wahrnehmen, dass ein- oder auch dreihenklige Gefässe wenigstens eine Unterbrechung des bildlichen Schmucks unter dem Henkel zeigen, wie es ja auch in der Natur der Sache liegt. — Die Vase galt früher als die grösste; die der Myrrine (1081) war im unversehrten Zustand höher. Beim Funde waren noch rote Farbspuren am unteren Teil sichtbar. — Sybel 186.

1081. Grablekythos der Myrrine in Athen im Besitz des Architekten Piat.

Hermes Psychopompos hat mit seiner linken Hand die Rechte der Myrrine leise ergriffen, und schreitet nach links, indem er zu ihr zurückblickt. Er trägt Chlamys und Flügelschuhe, in der herabhängenden Rechten seinen Heroldstab. Myrrine folgt ihm gesenkten Hauptes, zögernden Schrittes, aber ohne Widerstreben. Mit der Linken hebt sie das Gewand ein wenig, um beim Wandern nicht behindert zu sein. Diese Gestalt ist eines der besten Beispiele dafür, wie die attische Kunst es verstanden hat selbst zartere Empfindungen nicht durch den Ausdruck des Gesichtes, sondern der ganzen Gestalt wiederzugeben. Man darf behaupten, dass jede Linie, jede Bewegung dieser Gestalt eine sanfte Ergebung in das unvermeidliche Geschick ausspreche, und ebenso milde, wenn auch unwandelbar, ist des Schicksals Walten aufgefasst. Eine grosse Verwandtschaft dieser Gruppe mit dem schönen Orpheusrelief (1198), das ja auch dieser Zeit entstammt, drängt sich unmittelbar auf.

Auf der andern Seite der Darstellung finden wir eine Gruppe von drei Personen, sie sind kleiner gebildet als die beiden ersten, um sie als Sterbliche auch in der Grösse zurücktreten zu lassen. Der erste, ein bärtiger Mann, hebt die Hand in Anbetung: natürlich gilt diese der Hauptperson des Reliefs, Myrrine, die durch ihren Tod zu heroischen Ehren gelangt ist. Hinter dem Manne steht ein Jüngling, den Arm auf einen Pfeiler gestützt, und zwischen beiden ein

Mädchen. Wir haben in diesen Gestalten die Angehörigen der Myrrine zu erkennen.

Abgeb. *Gazette archéologique* I Taf. 7 S. 21. 41 (Ravaisson). Mitteilungen IV S. 183 (Benndorf.) Treffend erinnert dieser an das Epigramm *Anth. Pal.* VII 545. ***Τὴν ἀπὸ πυρκαΐῆς ἐνδέξιά φασι κέλευθον Ἑρμῆν τοὺς ἀγαθοὺς εἰς Ῥαδάμανθυν ἄγειν, Ἧι καὶ Ἀριστόνοος, Χαιρεστράτου οὐκ ἀδάκρυτος Παῖς ἡγησίλεω δῶμ' Ἄιδος κατέβη,*** welches zu einer ähnlichen Darstellung gehört habe. Vgl. Arch. Ztg. 1871 S. 150 (Michaelis). Sybel 110. Maffei, *Museum Veronense* S. 51, 1. Ravaisson's Deutung gründet sich auf eine Verkennung aller wesentlichen Teile der Darstellung; vgl. oben S. 328.

1082. Bruchstück einer Grabvase aus Marmor, in Athen.

Eine Frau sitzt nach rechts hin auf einem Stuhle; auf dem Schosse hält sie ihr Kind, in der Hand den Rocken. Unter dem Stuhle steht der Wollkorb, davor eine schlanke Amphora. Oben im Feld ist ein viereckiger Gegenstand angebracht, wol ein Kästchen. Dass die Frau grade als Spinnerin dargestellt ist, soll ihr gewiss das Lob einer arbeitsamen Hausfrau spenden; auch der sonst allein angebrachte Korb ist wol nur eine kürzere Darstellung desselben Gedankens.

Sybel 150. Vgl. den Schluss der Grabschrift CIL. I 1007: *domum servavit, lanam fecit* und Furtwängler, Sammlung Sabouroff Taf. 19.

1083. (369.) Relief einer Grabvase, aus Pentelischem Marmor, 1837 im Piräus gefunden.

Auffällig ist für diese Art des Reliefs, dass der Kopf der sitzenden Frau ganz nach vorne gewandt ist; auch für die Darstellung selbst ist dies nachteilig, insofern dadurch der wirkliche Zusammenhang zwischen den Figuren aufgegeben wird.

Vgl. Kekulé 51. Sybel 197.

1084. (370.) Relief einer Grabvase, die 1830 auf Salamis gefunden, jetzt in Athen befindlich ist. Pentelischer Marmor.

Die Darstellung umfasst eine sitzende Frau (*Ἀριστονίκη*) mit einem stehenden Manne (*Ἀριστοκλῆς Ξυπεταιών*) und eine zwischen beiden stehenden Frau (*Γοργώ*).

Abgeb. ***Ἐφημερὶς*** 1841 N. 608—610. Le Bas Taf. 82. Vgl. Kekulé 210. Sybel 204.

1085. (371.) Relief von einer Grablekythos aus Pentelischem Stein; 1837 im Piräus gefunden, jetzt in Athen.

Zwei Männer reichen einander die Hand, dahinter steht eine Frau. Die Arbeit ist mässig.

Abgeb. Le Bas Taf. 83, 1. Vgl. Kekulé 191. Sybel 234.

1086. Rest einer mit Ornament reich verzierten Amphora, die als Grabschmuck gedient hat. In Athen.

Vgl. Sybel 187.

1087. Teil von einer ebenfalls reich ornamentirten Grablekythos. In Athen.

Vgl. Sybel 215.

1088. Oberteil einer gleichartigen Lekythos, in Athen.

1089. Bruchstück eines kleinen ornamentirten Gefässes, das wol auch zum Schmucke eines Grabes bestimmt war; in Athen.

1090. Grabstein der Phanylla, in Athen. Es ist eine schlichte Lekythos dargestellt, daneben unten zwei Alabastren, wie sie ebenfalls dem Toten mitgegeben oder auf's Grab gelegt wurden. Oben steht die Inschrift *Φάνυλλα Ὤαθεν.*

Vgl. Sybel 116.

1091. Bruchstück einer Stele in Athen, auf welcher in Relief eine Amphora von reicher Verzierung dargestellt war. Unter der linken Volute ist noch der Rest einer nackten Gestalt sichtbar, welche den Raum zwischen Henkel und Hals ausfüllt.

1092. Aehnliches Bruchstück in Athen. Durch die Volute ist eine Binde gezogen.

Abgeb. Le Bas Taf. 79, 1.

1093. (382.) Grabrelief, in Athen befindlich.

In flachem Relief ist eine Amphora dargestellt, von welcher nur der Hals mit den Henkeln erhalten. Darüber im Giebel eine Sirene mit einem dreieckigen Saiteninstrument, dem Trigonon, in der Hand. Das Ganze ist nur angedeutet und war ohne Zweifel durch Malerei genauer ausgeführt.

Aus mehreren Orten Griechenlands, auch aus Lykien, sind uns die Sirenen als Schmuck von Grabsteinen bekannt. Zahlreiche litterarisch erhaltene Epigramme, auch ihre Geberden auf den erhaltenen Monumenten lassen nicht bezweifeln, dass sie als 'Musen der Totenklage', wie man treffend bemerkt hat, als Sängerinnen der Trauer um den Verstorbenen aufzufassen sind.

Abgeb. bei Stackelberg, Die Gräber der Hellenen, auf dem Titelblatt der Kupfertafeln, S. 31. *Philologus* XVII 1861 Taf. 1, 1 S. 550 (Conze). Die von Michaelis Arch. Ztg. 1866 S. 140, 4 angegebene Bedeutung der Sirene als 'Symbol des süss verlockenden, zu sich heranlockenden Todes' ist wenigstens auf den attischen Grabsteinen, auf denen die Sirene selbst klagend vorgestellt wird, nicht mehr gefühlt (vgl. N. 1095). Ueber die Sirenen vgl. Stephani im *Compte-rendu* 1866 S. 1 ff. Schrader, Die Sirenen S. 37. Wiener Sitzungsberichte 1872 S. 12 (Conze), wo dies Exemplar S. 17, 7 aufgeführt ist (Stephani S. 41, 57. Schrader S. 86, H.). — Heydemann 76. Sybel 135.

1094. (383.) Grabstein, in Athen befindlich.

Dieser Grabstein ist dem vorigen in der Darstellung und in dem fragmentirten Zustande ähnlich, indem auch nur die reichverzierten Henkel der Amphora erhalten sind. Die Sirene ist klagend vorgestellt, mit der einen Hand ihr Haar raufend, mit der anderen ihre Brust schlagend. An den Ecken des Giebels sind Sphinxe angebracht, ursprünglich wol nicht ohne symbolischen Sinn, um nämlich die hinraffende Macht des Todes zu bezeichnen. Die Inschrift nennt einen Kallias, des Philetairos Sohn.

Abgeb. Le Bas Taf. 78, 1. *Philologus* XVII 1861 Taf. 1, 2 S. 550 (Conze). Die Inschrift lautet: *Καλλίας Φιλεταίρου Φαλη[ρε]ύς.* Zur Sphinx vgl. Jahn, Arch. Beiträge S. 117. Preller, Griechische Mythologie[3] II S. 348. Mitteilungen IV S. 64 (Milchhöfer), zur Sirene die vorige Nummer, Wiener Sitzungsberichte 1872 S. 17, 8. — Heydemann 48. Sybel 51.

1095. Leierspielende Sirene von einem Grabe, 1863 vor dem Dipylon gefunden. Pentelischer Marmor.

Das Fabelwesen ist, wie meist, oberhalb rein als Jungfrau, unterhalb als Vogel gebildet, an den Schultern trägt es Flügel. In den Händen hält es eine Leier; das Haar ist sorgfältig gescheitelt und mit einer Binde geziert, auch sind in Bohrlöchern sichere Spuren eines angesetzten Kranzes vorhanden. Ohne reichliche Bemalung ist die Gestalt natürlich undenkbar. Vgl. die folgende Nummer.

Abgeb. *Revue archéologique N. S.* IX 1864 Taf. 12 S. 362 (Salinas). Vgl. *Bullettino* 1864 S. 41 (Rusopulos). Kekulé 75. Sybel 254. Ueber die Bedeutung der Sirene auf Gräbern vgl. 1093.

1096. Kopf einer Sirene aus Marmor im Piräus. Dieser Kopf wird der Rest einer ähnlichen Figur wie 1095 sein, und von einem Grabmal stammen. In der leisen Neigung des Kopfes liegt ein Ausdruck von Schmerz, der sich auch in den emporgezogenen inneren Winkeln der Augenbrauen ausspricht.

Noch deutlicher war vermutlich die Klage in der Handlung selbst ausgedrückt: die an der rechten Schläfe vom Kopf abstehenden Haare lassen sich kaum anders erklären, als durch die Annahme, die Sirene habe im Schmerz ihr Haar gerauft. Hierin zeigt sich deutlich, dass man die Sirenen als Verkörperung der Totenklage, nicht als Darstellungen des dahinraffenden Geschickes auffasste (vgl. zu 1093).

Der Kopf ist dem der eben besprochenen Figur sehr ähnlich, das Haar ist auf der oberen Seite nur flüchtig angelegt.

1097. Akroterion von der Spitze einer Grabstele aus Marmor, zu Kukuvaones in Attika an der Kapelle des heiligen Theodoros befindlich.

Es ist dies wol die älteste der hier vorhandenen Stelenbekrönungen; sie ist noch rein geometrisch gezeichnet, noch ohne den Versuch, das Ornament als natürliches Blattwerk aufzufassen und darzustellen. Die einzelnen Blätter der Palmette sind ganz gradlinig begränzt, oben rund abgeschlossen, und einfach strahlenförmig um einen Mittelpunkt angeordnet. Diese Palmette erhebt sich über einem streng gezeichneten, schlichten Volutenpaar, welches gegen die spätere Gewohnheit aus der Mitte hervorsteigt, und nach aussen gewendet ist. Ebenso ist es später ungebräuchlich, das Akroterion über die Seitenränder der Stele ausladen zu lassen.

Es ist ohne weiteres klar, dass eine so flache Skulptur, wie wir sie hier vor uns haben, nur als Vorzeichnung für die Bemalung Sinn hatte. Die Palmette ist keines Falls jünger als das fünfte Jahrhundert. Die Stele des Theron (Stackelberg, Die Gräber der Hellenen Taf. 6) welche dem Typus nach fast jünger erscheint, gehört nach den Schriftzügen noch ins sechste Jahrhundert.

1098. Palmette vom Grabmal des *Ἱπποκράτης* und der *Βαυκίς*, mit den Elgin'schen Marmoren in das Brittische Museum gelangt.

Abgeb. *Ancient marbles* IX Taf. 29, 4. Vgl. Newton, *Ancient greek inscriptions* S. 155, 120.

1099. Akroterion, in der Hadrianstoa zu Athen. Der äussere Umriss ist hier besonders reich, er erinnert einigermassen an 1122. Die Ornamente sind noch ganz in einer Ebene gehalten.

Abgeb. Le Bas, *Architecture* II Taf. 14, 1.

1100. Bruchstück eines Anthemion, in der Hadrianstoa befindlich. Es ist nur die linke Eckpalmette und Weniges von der Mitte erhalten.

1101. Bekrönung einer Grabstele mit der Inschrift *Εὔτυχος Ἠρίνη Νίκων* in Athen. Pentelischer Marmor.

Der dritte Name ist offenbar erst später nachgetragen, vermutlich auch der erste. Unter der Inschrift befinden sich zwei Rosetten. Auch hier ist die Bekrönung dem flachen Giebel nachgebildet, und dabei etwas vorne übergeneigt, wodurch wol eine bessere Ansicht der ornamentirten Fläche erstrebt wurde.

Vgl. Heydemann 106. Sybel 98.

1102. Grabstele der Onesicha, im Piräus gefunden, in Athen. Pentelischer Marmor.

Im Abguss ist nur der obere Teil des Denkmals mit dem Anfang der Inschrift *Ὀνησίχα Μένωνος Σινω[πέως]* vorhanden. Darunter befinden sich am Original zwei Rosetten.

Abgeb. Heller, Ausgrabungen auf der Akropolis N. 6, a. *Ἐφημερὶς* N. 1741. Vgl. Kekulé 11. Michaelis (Leipziger Berichte 1867 S. 118) bemerkte am Akroterion noch Spuren der Bemalung.

1103. Palmette vom Grabstein des *Ἀριφράδης Λεωμάχου Ἀφιδναῖος*, 1841 nördlich vom Piräus gefunden, Pentelischer Marmor.

Unter der Inschrift sind noch die Köpfe zweier nach links stehenden Männer und einer nach rechts sitzenden Person erhalten.

Abgeb. *Ἐφημερὶς* 1840 N. 528. Vgl. Heydemann 445. Sybel 158.

1104. Palmette vom Grabe eines *Εὔμαχος Εὐθυμάχου [Ἀ]λοπέκηθε[ν]*, aus Athen, seit 1785 in London. Die kleinen Palmetten an den Seiten haben ihre eigene Begrenzung: das Ganze nähert sich dadurch etwas dem Giebel mit Seitenakroterien an.

Vgl. Newton, *Ancient greek inscriptions* I S. 140, 79.

1105. Palmette, einfach und ganz flach gearbeitet, in der Stoa des Hadrian zu Athen befindlich.

1106. Grabstele der *Μνησιστράτη*, 1838 im Piräus gefunden; in Athen. Pentelischer Marmor. Die Palmette ist besonders gut geformt.

Abgeb. *Expédition de Morée* III Taf. 23, 3. 4 (wozu S. 8 bemerkt wird,

dieser Stein stamme wie 1110 aus Delos: für letzteren ist das offenbar falsch, höchst wahrscheinlich auch für diesen). *'Εφημερὶς* 1839 N. 273. — Heydemann 116. Sybel 3579.

1107. Linke Ecke einer Grabbekrönung. Am Schaft befindet sich am Original die Inschrift *Φαινίππη Κηφισοδώρου Τειθρασίου 'Αντιβίου ἐκ Κοίλης γυνή*, dann unterhalb zweier Rosetten *Φιλοκτή[μων] 'Αντιβίου ἐκ Κοί[λης]*. Auch von der Palmette ist mehr erhalten als hier abgeformt.

Abgeb. *'Εφημερὶς* 1839 N. 225. Le Bas, *Architecture* II Taf. 14, 3.

1108. Akroterion, sehr klein und nicht grade gut gearbeitet. Athen, Stoa des Hadrian.

1109. Akroterion im Theseion. Die Voluten treten hier besonders stark hervor; alles andere ist flacher gehalten.

1110. Akroterion von dem Grabe des *'Επικράτης Κηφισίου 'Ιωνίδης*, in Salamis gefunden, jetzt in Athen. Pentelischer Marmor. Unter der Inschrift befinden sich zwei Rosetten.

Abgeb. *Expédition de Morée* III Taf. 23, 1. 2, wo S. 8 falsch Delos als Fundort angegeben wird. — Kekulé 71. Sybel 3370.

1111. Stele des Antimachos, aus dem Piräus, in Athen. Pentelischer Marmor. Am Schaft sind zwei Rosetten dargestellt, darüber steht *'Αντ[ίμα]χος 'Αντ[ιβί]ου Φρ[εάρρι]ος*, darunter *'Αντίμαχος. 'Αντίβιος.* Dieser untere Teil fehlt hier im Abguss. Die Palmette ist unten etwas zu schmal, und fügt sich deshalb nicht recht organisch dem Schafte an.

Vgl. Heydemann 186. Sybel 3633. Eine Grabschrift derselben Familie steht bei Ross, Demen S. 102, 188.

1112. Grabstele des *Μικίνης Μελιβοιεύς*, 1840 in Attika gefunden; in Athen. Pentelischer Marmor. Unter der Inschrift befinden sich am Schaft zwei einfache Rosetten.

Abgeb. *'Εφημερὶς* 1840 N. 540. — Heydemann 185. Sybel 3632.

1113. Grabstele der Hedeia. Athen. Pentelischer Marmor.

Am Schaft die Inschrift *'Ηδεῖα Τιβεί[ο]υ*, die allerdings kaum mehr dem vierten Jahrhundert angehören kann. Heydemann 448. Sybel 157.

1114. Bruchstück eines grossen Anthemions, auf der Akropolis befindlich. Es ist nur der Oberteil der Palmette, die schilfartigen Blätter, erhalten.

1115. Einfache Palmette ohne Voluten, etwas gewölbt. In der Mitte eine etwas kahle Rosette, wie überhaupt das

Ganze von nüchterner Erfindung ist. Auf der Akropolis in Athen befindlich.

1116. Bekrönung von der Grabstele eines *Διονύσιος Κυρρίου Λαμπτρεύς*, 1838 im Piräus gefunden, jetzt in Athen. Pentelischer Marmor.

Unter der Inschrift befinden sich am Original noch die üblichen Rosetten. In dem Anthemion ist der Akanthos nur spärlich angewandt; statt dessen sind zwei grosse Glockenblumen auf gewundenen Stengeln angebracht, die aber den Raum nur sehr schlecht füllen. Auch die eigentliche Palmette, bei der die Blätter dicht auf einander sitzen, ist weit schlechter gezeichnet als gewöhnlich.

Vgl. *Ἐφημερὶς* N. 1829. Kekulé 68. Sybel 1460.

1117. Akroterion, 1838 bei Velanideza gefunden, in Athen. Aus ziemlich schweren Akanthosblättern erhebt sich die Palmette, deren Spitzen sich schon ganz frei vom Hintergrunde lösen. Am Schaft findet sich am Original unterhalb zweier Rosetten die Inschrift *Δεινίας Φιλοκράτου*[ς] *Ὀῆθεν. Φιλοκρά*[της] *Δεινί*[ου . . .

Abgeb. *Ἐφημερὶς* 1839 N. 235; vielleicht identisch mit Heller, Ausgrabungen auf der Akropolis N. 6, b. — Kekulé 50. Sybel 3374.

1118. Grosses Akroterion. Die beiden gedrehten Stengel erheben sich sehr hoch, und gehn ohne Voluten gleich in die Palmette über. Die ganze Form wird dadurch äusserst schlank, hoch aufstrebend.

Wo sich dieses Stück befindet, wissen wir nicht.

1119. Prächtiges, grosses Akroterion von weissem Marmor, in Athen im Garten der Königin befindlich. Es zeigt zwei Palmetten über einander, die Blätter ganz frei ausgearbeitet; die Wirkung wird dadurch etwas unruhig.

Vgl. Arch. Ztg. 1861 S. 180*, 17 (Michaelis).

1120. Akroterion eines Grabes, 1856 in Trachones in Attika gefunden, jetzt in Athen aufbewahrt.

Dies ganz einzig dastehende Monument zeigt uns vor einem reichen Hintergrund von Palmetten und Voluten die Gestalt eines attischen Mädchens, vermutlich der Verstorbenen. Sie steht etwas nach rechts gewandt und fasst den Mantel, welcher den Rücken bedeckt, mit beiden Händen. Der Ueberschlag des Gewandes zeigt am unteren Saum ein Zackenornament.

Kreuzbänder und eine Stephane auf dem Haupte vollenden den Anzug. Die Arbeit ist sicher, der Stil weist auf den Anfang des vierten Jahrhunderts.

Vgl. Conze im Anzeiger der Wiener Akademie 1883, der hervorhebt dass der Kopfschmuck auch auf anderen Grabmälern (z. B. Sybel 89. 167. 477) bei jungen Mädchen erscheint. Sehr ähnlich sind die Mädchen auf N. 1027. 1147.

1121. Bruchstück vom Grabstein der *Ἡδυλίνη Ἀμεινονίκου Ἀφιδναίου θυγάτηρ*, aus dem Piräus, jetzt in Athen.

Erhalten ist von der Darstellung nur der Rest eines gesenkten weiblichen Kopfes, ausserdem die grosse giebelförmige Bekrönung. Als Akroterien sind je zwei Sphinxgestalten verwendet, die mit dem Vorderkörper verwachsen sind. Diese Bildung, welche an den Ecken den Vorzug hat von jeder Seite her eine solche Gestalt ganz zu zeigen, wirkt in der Mitte, wo die beiden Körper zugleich sichtbar werden weniger erfreulich. Das Giebelfeld selbst ist durch ein Schild ausgefüllt.

Die Bekrönung ist abgebildet bei Le Bas Taf. 67, 1. Schöll, Arch. Mitteilungen aus Griechenland Taf. 6. — Kekulé 28. Sybel 161.

1122. Bekrönung von dem Grabmal der im korinthischen Kriege Gefallenen, 1861 im äusseren Kerameikos gefunden.

Die übliche Form des Giebels mit drei Akroterien ist hier zu einem grösseren Anthemion aufgelöst, doch ist sowol die Grundform des Giebels festgehalten, als auch Mitte und Ecken durch besonders feste Palmetten betont, wodurch die Gefahr über dem spielenden Ornament die architektonische Bedeutung zu vergessen glücklich vermieden ist. Unten stand in ungewöhnlich sorgfältigen Buchstaben die Inschrift, von welcher nur die Kolumnenanfänge erhalten sind: *Οἵδε ἱππέης ἀπέθανον ἐν Κορίνθῳ · φύλαρχος Ἀντιφάνης .... Μελησίας Θεάγγελος .... Ὀνητορίδης Φάνης .... Λυσίθεος Δημοκλέης .... Πάνδιος Δεξίλεως .... Νικόμαχος Ἔνδηλος .... Ἐν Κορωνείᾳ . Νεοκλείδης ....* Da die fünfte Kolumne noch Ritter enthält (Dexileos, vgl. oben N. 1005), auch die bei Koroneia Gefallenen nicht in Reiter und Hopliten eingeteilt waren, so scheint diese Stele nur den Rittern gegolten zu haben. Die Breite des ganzen Grabmals war noch etwas geringer als die des albanischen Reliefs (1004); jenes ist also wol das grösste erhaltene dieser Art, und die Vermutung liegt nahe, es habe auch ein solches öffentliches Grabmal geziert, wozu die besonders gute Arbeit und Erfindung trefflich stimmen würde.

Abgeb. Curtius und Kaupert, Atlas von Athen S. 3. Vgl. Berliner Monatsberichte 1870 S. 273 (Köhler). Hermes XVII S. 34 (Dittenberger).

1123. Grabmal aus Kalkstein in Thespiä. Der verstorbene Jüngling ist dargestellt, wie er in anmutiger Stellung mit seinem Hunde spielt. In der gesenkten Rechten hält er als Zeichen seiner gymnastischen Thätigkeit das Schabeisen. Der Stil des Reliefs ist noch streng, besonders im Haare, aber die Erfindung ist durchaus frei und höchst anmutig. Das Relief gehört spätestens in den Anfang des vierten Jahrhunderts.

Abgeb. Stackelberg, Die Gräber der Hellenen Taf. 2. Furtwängler, Sammlung Sabouroff zu Taf. 5. Vgl. Mitteilungen III S. 320, 12 (Körte).

1124. Grabmal aus Kalkstein, in Thespiä. Der Verstorbene ist als Jäger dargestellt. Er sitzt auf einer Bodenerhöhung behaglich da, über die Schenkel und den Sitz fällt der Mantel. Die linke Hand stützt er bequem auf den keulenartigen Knotenstock, dessen unteres Ende hinter dem liegenden Hunde erhalten ist. In der Rechten hielt er ein totes Wild, wol einen Hasen, an den Vorderfüssen; zu diesem springt der eine Hund gierig hinauf, während der andere ruhig am Boden liegt. Hinter dem Jäger ist eine gewölbte breite Masse zu erkennen, ein Felsen oder Baumstamm, an dessen unterem Teil Jagdgerät zu hängen scheint: ein Köcher mit Pfeilen ist deutlich zu erkennen. Die Arbeit gehört dem attischen Stile des vierten Jahrhunderts an.

Vgl. Mitteilungen III S. 321, 14. Körte spricht von Sandalen, welche die Gestalt trage. Dann wäre es höchst auffällig, dass am linken Fuss die Zehen nicht ausgearbeitet sind. Halbhohe Stiefel gehörten zur Ausrüstung des Jägers, und solche wird der Jüngling tragen. Man sieht am rechten Bein in der Mitte des Unterschenkels zwei mandelförmige Figuren, die nur zur Verzierung des oberen Randes der Fussbekleidung gehört haben können.

1125. Grabmal aus Kalkstein, 1869 bei Thespiä gefunden. Auf einem Stuhle sitzt nach links eine jugendliche zarte weibliche Gestalt, welche die eine Hand aufstützt, in der andern einen undeutlichen Gegenstand, vermutlich einen Vogel erhebt. Nach diesem streckt ein vor ihr stehender nackter Knabe verlangend seine Händchen aus. Unter dem Stuhle steht eine Büchertruhe, auf der eine Rolle liegt. Das Werk macht durch die geschickte Arbeit und die Anmut der Darstellung einen liebenswürdigen, frischen Eindruck. Es ist eine echt attische Arbeit bester Art aus dem vierten Jahrhundert.

Vgl. Mitteilungen III S. 323, 16. *Archives des missions scientifiques. 2. série.* IV S. 529, 32.

1126. Grabmal aus Kalkstein in Thespiä. Auf einem

Sessel, dessen Rücklehne oben mit einer kauernden Sphinx geschmückt ist, sitzt eine würdige, matronale Gestalt, welche einen hohen Kopfputz trägt, von dem aus der Mantel oder Schleier über den Rücken herabfällt. Auf ihrem Schosse steht, von ihr mit der Linken gehalten ein Knabe und streckt sein Händchen verlangend nach dem Gegenstand aus, welchen ein daneben stehender junger Mann ihm darbietet.

Das Relief ist stark versehrt, so dass Manches, wie die Haltung des rechten Armes der Frau, unsicher bleiben muss. Die Komposition ist vortrefflich; auch der Stil erlaubt, das Relief in der attischen Kunst des vierten Jahrhunderts entstanden zu denken.

Abgeb. Mitteilungen IV Taf. 15 S. 268; vgl. III S. 322, 15 (Körte).

1127. Grabmal aus bläulichem Marmor in Orchomenos.

Wie auf N. 1039 sitzen sich hier die beiden Gatten gegenüber und reichen sich die Hände; vor der Frau steht ein kleines Mädchen, die Hände liebkosend an die Kniee der Mutter legend, im Hintergrunde eine Dienerin mit einem zweiten Kinde, während ein drittes neben dem Stuhl der Mutter in der Wiege liegt. Dieses hat auf dem Kopfe eine spitze Mütze, wie sie sich bei kleinen Kindern öfters findet (vgl. N. 1043). Der Stil ist durchaus dem der attischen Reliefs gleich.

Vgl. Mitteilungen III S. 324, 17 (Körte). *Annali* 1861 S. 79 (Conze und Michaelis).

Votivreliefs.

Es versteht sich von selbst, dass im Altertum jedes Relief, wie jedes Kunstwerk, ja überhaupt jedes Gerät den Göttern als Weihgeschenk dargebracht werden konnte, und sicher sind manche der uns erhaltenen Reliefs als Schmuck von Heiligtümern geweiht gewesen; trotzdem werden wir sie darum noch nicht als Votivreliefs bezeichnen. Wir verstehn unter diesen vielmehr solche, welche den Anlass aus dem sie dargebracht wurden, Bitte oder Dank, selbst zur Darstellung und zum Ausdruck bringen. Das Einfachste und Klarste ist in jedem Fall die Darstellung der verehrten Gottheit, vor der dann der Stifter, oft mit seiner Familie, erscheint um anzubeten oder ein Opfer zu bringen. Es ist dies dieselbe Darstellung, welche auch bei der Verehrung der Heroen (vgl. N. 58ff.) angewendet wurde. Dabei ist Regel, dass die

Menschen kleiner dargestellt werden als die Götter und Heroen. Dies erklärt sich aus der Bestimmung der Denkmäler: indem der Weihende sich der Gottheit gegenüber in verschwindender Kleinheit darstellen liess, wollte er seiner religiösen Empfindung, seiner Ehrfurcht gegen die Götter, Ausdruck geben. Auch in der älteren Zeit der modernen Malerei sieht man die Donatoren oft auffallend klein abgebildet, was vielleicht denselben Grund hat. Eine solche Unterscheidung der Menschen und Götter finden wir ausser den Votiven nur noch auf den Urkundenreliefs, welche in ihrer Auffassung zum Teil den ersteren sehr nahe kommen, so dass man beide Klassen nach den Darstellungen nicht stets scheiden kann. Dies wird aber fast immer durch die Spuren der Urkunden selbst möglich.

Eine andere Klasse der Votivreliefs zeigt dann nur die verehrten Götter ohne den Stifter, meist handlungslos zusammengestellt, oder doch in einer Thätigkeit, die weniger an ein einzelnes mythisches Ereigniss anknüpft, als vielmehr für diese Götter überhaupt charakteristisch ist, wie z. B. der Tanz für die Nymphen. Seltener sind solche Darstellungen, welche die Wohlthat der Götter selbst andeuten, wie die oben unter N. 117 besprochene oder unten N. 1142. Eine sehr häufige, hier durch Abgüsse allerdings nicht vertretene Gattung von Weihgeschenken stellt endlich die erkrankten Gliedmassen dar, für deren glückliche Heilung man den Göttern Dank bringen wollte.

1128. Votivrelief an Zeus Philios, im Piräus gefunden, jetzt in Athen. Pentelischer Marmor.

Zeus sitzt auf seinem Throne, vor ihm steht anbetend die Stifterin, Mynnion, mit einem Kinde. Die Arbeit ist gering.

Abgeb. R. Schöne, Griechische Reliefs Taf. 25, 105 S. 53. Oben steht die Inschrift [*Μ*]*ύννιον Διὶ Φιλίῳ ἀνέθ*[*ηκε*]. — Heydemann 736. Sybel 3751.

1129. (396.) Opfer an Pallas, Marmorrelief in Athen. Der Göttin, welche hinter ihrem Altar steht und mit der Linken den Schild, in der zerstörten Rechten vermutlich die Schale hielt, naht ein Zug von Andächtigen. Neben dem Altar bemerkt man das Opfertier, ein kleines Schwein, und einen Knaben, welcher eine Opferschüssel zu halten scheint. Die Göttin hat auf diesem Relief, wie auf mehreren noch zu erwähnenden, ganz den Typus der von Phidias geschaffenen Parthenos; es würden daher schon diese Reliefs der Behauptung, die Parthenos habe keinen Kult gehabt, widersprechen.

Abgeb. Le Bas Taf. 46. Vgl. Michaelis, Der Parthenon Taf. 15, 17 S. 281, 17. Gegen die ganz unhaltbare Vorstellung von der Kultlosigkeit der Athena Parthenos haben Petersen (Die Kunst des Pheidias S. 42) und Julius (Die Agonaltempel) die richtige Ansicht wieder zu Ehren gebracht. — Sybel 6712.

1130. (397.) Fragment einer ähnlichen Darstellung. Das links vom Altar zurückgebliebene Bein gehört nach seinen kleineren Proportionen einem Sterblichen an, welcher die Göttin verehrte.

Abgeb. Le Bas Taf. 47, 2. Michaelis, Der Parthenon Taf. 15, 14 S. 280, 14. Vgl. Sybel 7013.

1131. Votiv an Apollon, Artemis und Leto, in Athen. Pentelischer Marmor.

Apollon sitzt auf seinem Dreifuss indem er die Füsse auf einen stufenartigen Untersatz stellt, und die Rechte erhebt. In dieser haben wir einen gemalten Scepter oder Lorbeer vorauszusetzen. Rechts steht Leto, welche ihm die Hand auf die Schulter legt, links Artemis, vermutlich auf ihren Bogen gelehnt.

Abgeb. Le Bas Taf. 49, 1. *Ἐφημερὶς* 1841 N. 575. Vgl. Arch. Ztg. 1865 S. 54* (Lübbert). Mitteilungen III S. 186, 1 (Furtwängler). Die Inschrift: [*Ὁ δεῖνα*] ***Βακχίου ἀνέθηκε.*** — Heydemann 720. Sybel 318.

1132. (395.) Votivrelief, im Jahr 1860 bei den französischen Ausgrabungen in Eleusis gefunden und ebendaselbst befindlich.

In diesem Relief ist eine aus Vasenbildern sehr bekannte Gruppe dargestellt, nämlich Kora Triptolemos und Demeter; denn letztere dürfen wir zur Rechten, wo eine Figur fehlt, voraussetzen. Kora hielt in jeder Hand eine Fackel, von denen Spuren zurückgeblieben sind; Triptolemos, eine leichte jugendliche Gestalt, sitzt auf seinem von Schlangen gezogenen Wagen und hielt in der erhobenen Linken vielleicht eine Schale, in welche Demeter ihm den Abschiedstrunk giessen mochte. So könnte die Scene nach Analogie der Vasenbilder gedacht werden, wenn nicht für ein Votivrelief die Annahme richtiger sein sollte, dass die Götter handlungslos zusammengestellt waren.

Abgeb. *Revue archéologique N. S.* XV 1867 Taf. 4 S. 161 (F. Lenormant). Overbeck, Kunstmythologie Taf. 14, 4 III S. 564, *C.* 570. Friederichs glaubte in der erhaltenen Gestalt Demeter sehn zu müssen, die an den matronalen Formen und herabhängenden Locken kenntlich sei; auch könnte man glauben, den Trank zu kredenzen passe besser für die jugendliche Göttin. Da jedoch auf den andern Monumenten meistens

Demeter in dieser Handlung erscheint, die matronaleren Formen bei Kora nicht selten sind, und sich aus der Gleichstellung der beiden Gottheiten erklären, zwei Fackeln endlich nur bei Kora vorzukommen scheinen, so ist es unmöglich jene Deutung festzuhalten. Eine gute Parallele gibt das bei Overbeck, Kunstmythologie Taf. 14, 2 abgebildete Relief im Louvre; vgl. ebenda III S. 448. 514.

1133. (390.) Votivrelief an die Göttermutter, früher in den Propyläen zu Athen, dann im Besitz des russischen Gesandten Graf Bludoff. Wo es sich jetzt befindet, wissen wir nicht.

Die Figur in den Nischen ist beide Male die Göttermutter, kenntlich an dem Tamburin, das in rauschenden Kulten, wie in dem ihrigen und dem des Bakchos, eine grosse Rolle spielte, und an dem Löwen, der bei der einen neben ihrem Sitz, bei der anderen auf ihrem Schoss sich befindet. Letzterer ist zwar in diesem flüchtig gearbeiteten Exemplar sehr undeutlich, vergleicht man aber mehrere und besser gearbeitete Kopien, wozu das Griechische Kabinet des hiesigen Museums Gelegenheit gibt, so erkennt man auch hier, was gemeint ist. Solche Bilder der Göttermutter in einem Tempelchen thronend sind namentlich aus Attika zahlreich erhalten; sie entsprechen in der allgemeinen Anlage der Statue, die Pheidias für das Heiligtum der Göttermutter, das Metroon, arbeitete, von welcher wir wissen, dass sie sitzend mit einem Tamburin in der Hand und mit einem Löwen am Sessel vorgestellt war. Dass sie der Göttin als Weihgeschenke dargebracht wurden, geht aus den Inschriften einiger derselben hervor. Auffällig ist, dass hier unter einem Giebel zweimal dieselbe Göttin mit nur leiser Veränderung dargestellt ist. Vermutlich soll das eine Bild die Göttermutter, das andere die Aphrodite Urania bedeuten; denn diese letztere Göttin wurde in Athen zugleich mit der Göttermutter verehrt, ja mitunter für identisch mit ihr gehalten.

An beiden Seiten jedes Kopfes sind Bohrlöcher angebracht, vermutlich zur Anfügung von Metallschmuck.

Abgeb. Stephani, Der ausruhende Herakles Taf. 7, 2 S. 68, 12. Le Bas, Taf. 44, 1. Die beiden Göttinnen erscheinen ebenso Arch. Ztg. 1880 Taf. 2, 1. Sybel 386 (aus Eleusis). 3049. 4381. 6139; die Erklärung derselben als die Göttermutter und Aphrodite deutet Foucart, *Des associations religieuses chez les Grecs* S. 100, 1 an, wo auch die Beziehungen beider Gottheiten belegt sind. Vgl. Arch. Ztg. 1881 S. 1 (Conze).

1134. Attisches Votivrelief, aus der Sammlung Grimani, jetzt in Venedig. Griechischer Marmor.

Vor einem dorischen Tempelchen steht der Gott, die Linke auf eine Keule gestützt, und fasst mit der Rechten das Horn des Opferstieres, den drei kleiner gebildete Menschen anbetend heranführen. Der Hintergrund ist durch einige ganz blattlos gebildete Bäume belebt. In dem Gotte haben wir wol nicht Herakles sondern Theseus zu sehn: die Chlamys statt des Löwenfelles und vor allem die im Nacken hängende Mütze — es scheint die Art mit aufstehenden Klappen an den Seiten zu sein, welche einige der Reiter am Parthenonfries tragen — führen darauf.

Abgeb. Zanetti, *Delle antiche statue di S. Marco* I Taf. 49. Valentinelli, *Marmi scolpiti della Marciana* Taf. 40. Vgl. Dütschke V 264. Arch. Ztg. 1872 S. 88, 200 (Conze). Die Mütze ist vielleicht die *ἀλωπεκίς*; vgl. Daremberg und Saglio's *Dictionnaire des antiquités* I, 1 S. 187 (Heuzey).

1135. Votivrelief aus Pentelischem Marmor, im Piräus bei der Reinigung des Hafens gefunden.

Das verbreitete Schema des sogenannten Totenmales, vgl. oben N. 1052 ff., ist hier zu einem Anathem verwendet. Auf der Kline liegt ein jugendlicher Mann und erhebt ein Trinkhorn das vorne in einen Greifen ausgeht, während er in der andern Hand die Schale hält. Zu seinen Füssen sitzt ein Mädchen, das über dem Gewand ein Tierfell, die Nebris, trägt, und dadurch dem Kreise des Dionysos zugewiesen wird; in der gelagerten Gestalt haben wir den Gott selbst zu erkennen. Weiter links stehn drei durch ihre Tracht und die Masken als Schauspieler kenntliche Jünglinge. Der vorderste erhebt in der Rechten einen undeutlichen Gegenstand, die beiden andern halten je ein Tamburin. Die wahrscheinlichste Deutung ist wol, dass die Jünglinge, die drei Darsteller einer Tragödie, dem Dionysos und einer diesem zugesellten göttlichen Person, die sicher zu benennen kaum möglich sein dürfte, aus Anlass ihres Auftretens bei einem der grossen Feste des Dionysos dies Relief geweiht haben.

Abgeb. Mitteilungen VII Taf. 14 S. 389 (Robert). Am unteren Rande steht ausser dem Namen *Διόνυσος* noch eine zum Teil absichtlich zerstörte Inschrift, die Robert Π.. ΛΗΑ liest und *Παιδήα* deutet. Erhalten sind deutlich nur die letzten Buchstaben ΙΑ, doch glaube ich versichern zu können, dass weder *Παιδήα* noch *Παιδεία* jemals auf dem Steine gestanden hat, halte es auch für vergebliche Mühe, diese Reste deuten zu wollen. Dass die Inschriften nicht mit dem Relief, welches ins vierte Jahrhundert gehört, gleich alt sein können, liegt auf der Hand. Ich halte sie aber überhaupt nicht für antik. Gegen eine moderne Fälschung spricht der Fundort keineswegs, da ja offenbar der Kopf des Schauspielers ganz links modern abgemeisselt ist, und das Relief also schon vor seiner Auffindung einmal in den Händen eines Kunsthändlers gewesen sein

muss. Doch glaube ich, trotz des auffälligen kurzen Haares, an der Deutung auf Dionysos als der natürlich gegebenen festhalten zu müssen.

1136. Weiherelief des Archandros an die Nymphen und Pan, aus den 1876 auf der Terrasse des Asklepieion in Athen gefundenen Bruchstücken von Milchhöfer zusammengesetzt. Es fehlt ein Stück aus der Mitte, und an beiden Ecken rechts, doch ist der äussere Umfang sicher. Den Abschluss bildet oben ein einfaches Kymation, darüber steht in schönen Buchstaben die Inschrift *Ἄρχανδρ[ο]ς Νύνφαις κα[ὶ Πανί]*.

Die Nymphen, drei an der Zahl, sind als Mädchen in anmutiger Gruppe dargestellt. Die mittlere ganz von vorn gebildet, steht mit gesenkter Rechten schlicht da; ob sie etwas hielt ist unsicher. Die zweite Nymphe legt die Linke auf ihre Schulter und lehnt sich leicht an sie; von der dritten ist nur ein kleiner Teil der Beine erhalten. Vor dieser reizenden Gruppe ist ein Altar dargestellt; wie bei ländlichen Gottheiten Brauch, ist er nur aus Feldsteinen aufgeschichtet. Davor steht anbetend Archandros, über ihm schaut aus einer Höhle Pan hervor, langbärtig, mit hohen Hörnern und grossen Ohren, aber würdiger gehalten als spätere Werke ihn zeigen. Es ist wol die älteste uns erhaltene Darstellung des Pan aus Attika. Denn Buchstaben wie Stil hindern uns das Relief weit unter 400 v. Ch. herabzusetzen. Die Arbeit ist sorgfältig, die Erfindung lebendig und sehr graziös.

Abgeb. Mitteilungen V Taf. 7 S. 206 (Milchhöfer). Weshalb die Heimat des Archandros nicht Attika gewesen sein soll, vermag ich nicht zu sehn. — Es ist vielleicht nicht Zufall, dass nur der Oberkörper Pan's sichtbar ist: der Künstler entging dadurch der schwierigen Aufgabe, den Gott in bockfüssiger Mischgestalt und doch würdig zu bilden. — Sybel 4040.

1137. Bruchstück eines Reliefs aus Pentelischem Marmor, 1842 im Piräus gefunden; in Athen.

Unter einem dicken Baume steht einfach und würdig Pan, bockbeinig, bärtig, mit hohen Hörnern, die Linke, die das Lagobolon hielt, etwas vorgestreckt. Vermutlich ist auch dies ein Weiherelief gewesen. Die Arbeit deutet auf's vierte Jahrhundert.

Vgl. Sybel 356. Heydemann 13. Furtwängler, Der Satyr aus Pergamon S. 27.

1138. (393.) Votivrelief, 1835 in Athen vor den Propyläen gefunden.

Auf dem Felsen sitzt Pan in üblicher Gestalt, vor ihm

erscheint eine tief verhüllte weibliche Figur in tanzender Stellung; denn der eine allein sichtbare Fuss berührt nur mit der Spitze den Boden und dieselbe Verhüllung und Anspannung des Gewandes, um einen schönen Faltenwurf hervorzubringen, findet sich gerade an Tänzerinnen. Wir halten sie für eine Nymphe. An eine Sterbliche zu denken, verbietet die Grösse der Figur und die Analogie anderer Reliefs. Das unsere ist wol nur ein Fragment und es folgten noch andere Nymphengestalten, sodass wir wieder ein Weihgeschenk an Pan mit den tanzend dargestellten Nymphen vor uns hätten. Das Relief ist sehr schön und wird noch dem vierten Jahrhundert angehören.

Abgeb. Schöll, Arch. Mitteilungen aus Griechenland Taf. 5, 12 S. 95, 81. 101. Le Bas Taf. 59. Müller-Wieseler II Taf. 43, 545. Vgl. Ross, Arch. Aufsätze I S. 97. Wieseler erklärt mit Berufung auf das von ihm II Taf. 44, 555 abgebildete Relief die weibliche Figur für Aglauros. Aber die von E. Q. Visconti aufgestellte Deutung jenes Reliefs auf Kekrops mit seinen Töchtern geht von der irrigen Ansicht aus, die männliche Gestalt sei bärtig (vgl. Michaelis, *Ancient marbles* S. 239, 110). Auch dort, wie so oft, ist Hermes mit den drei Nymphen vorgestellt, und von diesen Analogien lässt sich unser Stück nicht trennen. Schöll's Deutung auf Kreusa erledigt sich damit von selbst. — Vgl. Heydemann, Verhüllte Tänzerin S. 10, X. Sybel 6961.

1139. Votivrelief, in Athen gefunden.

Einem bärtigen Gott, der mit Scepter und Schale dasitzt, naht sich eine Schar Adoranten; eine Frau, die erste, ist niedergefallen und berührt bittend mit den Händen seine Kniee. Es folgt eine zweite Frau, zwei Kinder, ein Knabe mit dem Opfertier, endlich eine Frau mit einer Kiste.

Vgl. Sybel 342.

1140. Rest eines Votivreliefs, vermutlich aus Athen, jetzt in Kassel.

Ausser den von rechts heranschreitenden Adoranten ist ein nach links sitzender bärtiger Gott mit Stab erhalten; vor ihm der Rest eines Kindes, das sich an ihn schmiegte.

1141. Linke Hälfte eines Votivreliefs, 1865 im Dionysostheater zu Athen gefunden. Auf einem viereckigen Blocke sitzt eine weibliche Gestalt, welche in der Linken wol ein Scepter hielt. Vor ihr, ebenfalls nach rechts gewandt, steht eine zweite Göttin in ähnlicher Kleidung, die den rechten Ellenbogen auf eine kleine Säule stützt. Die Adoranten fehlen jetzt.

Vgl. Arch. Ztg. 1866 S. 171*. Sybel 361.

1142. (406.) Votivrelief wegen eines siegreichen Pferdes, in Athen.

Vor dem Pferde bemerkt man noch einen Flügel und die Arme der Nike, die dem Renner den Siegeskranz brachte.

Abgeb. R. Schöne, Griechische Reliefs Taf. 18, 80 S. 43. Le Bas Taf. 61, 2. Vgl. Sybel 7014.

1143. Anathem an Asklepios, gefunden 1876 am Südabhang der Akropolis, an der Stelle des Asklepieion.

Der bärtige Gott ist äusserlich jetzt nicht mehr kenntlich; die Linke muss einen ursprünglich gemalten Stab gehalten haben, und auch die Schlange wird wol in Farbe dargestellt gewesen sein. Hinter Asklepios steht ein Mädchen, das die Hand vertraulich auf seine Schulter legt, und in der Rechten eine Kanne hält, natürlich eine seiner Töchter, etwa Hygieia; von einer zweiten ist nur ein kleiner Rest übrig, andere mögen gefolgt sein. Anbetend steht den Göttern ein bärtiger, recht individuell gebildeter Mann gegenüber, hinter ihm sein Pferd. In der Linken hielt er den, wol ehemals gemalten Zügel. Das Pferd ist bis auf den Kopf verloren. Nach der Arbeit werden wir das Relief vielleicht noch ins fünfte Jahrhundert setzen dürfen.

Abgeb. Mitteilungen II Taf. 14 S. 214. Arch. Ztg. 1877 S. 140, 1 (Duhn). Lucy M. Mitchell, *A history of ancient Sculpture* S. 379. Die Inschriftreste ΑΝ . . . ΣΟΙ' . . . sind noch nicht richtig ergänzt; eine Analogie bietet Le Bas Taf. 50. — Sybel 4327.

1144. Gleiches Anathem, 1876 am Südabhang der Akropolis gefunden.

Asklepios sitzt auf einem Lehnstuhl, die Linke, welche wol ein Scepter hielt, erhoben, die Rechte über die Lehne gelegt. Auf diese stützt sich zugleich bequem eine hinter ihm stehende Göttin, die wir wol Hygieia nennen dürfen. Ihnen gegenüber steht ein Adorant.

Vgl. Arch. Ztg. 1877 S. 142, 7 (Duhn). Sybel 4019.

1145. Anathem an Asklepios, gefunden 1876 am Südabhang der Akropolis.

Der Gott sitzt auf einem Thron, darunter sehn wir seine Schlange. Neben ihm steht eine Göttin, welche die rechte, weit ausgestreckte Hand an einen hinter Asklepios angebrachten Pfeiler legt, und sich so stützt. Die dadurch entstehende behagliche und doch bewegliche, ruhende aber nicht ausruhende Stellung ist bei der Darstellung der Hygieia — denn diese Göttin haben wir immer am ersten in der Umgebung des

Heilgottes zu erwarten — auf diesen Votivreliefs recht beliebt; so finden wir sie gleich auf den folgenden. Weiter nach rechts ist der Altar angedeutet, zu dem ein Knabe mit Opfer schüssel eben ein Schwein geführt hat. Von den Adoranten ist nur der erste und die Hand des zweiten übrig. Der unten erhaltene Zapfen, der natürlich die Mitte bezeichnet, beweist, dass fast die Hälfte verloren ist.

Abgeb. *Bulletin hellénique* II Taf. 9 S. 65 (Girard). Vgl. Arch. Ztg. 1877 S. 152, 33 (Duhn). Sybel 4007.

1146. Votivrelief an Asklepios, 1876 am Südabhang der Akropolis gefunden.

Neben dem Gott steht Hygieia, wieder in der eben beschriebenen Stellung, nur diesmal die Hand an einen Baumstamm gelegt, welcher in der Mitte des Ganzen sich erhebt. Um diesen windet sich die Schlange des Asklepios, davor steht der Altar. Er ist ganz mit Früchten und Backwerk bedeckt, und noch scheint der eine der Anbeter neue Gaben aus der Schale nehmen zu wollen, welche der zweite hält. Ein dritter legt die Hand an die Ecke des Altars, vielleicht in ritueller Bedeutung. Dass links noch sehr viel gefolgt sein muss zeigt wieder der unten erhaltene Zapfen.

Abgeb. Mitteilungen II Taf. 16 S. 220. Arch. Ztg. 1877 S. 143, 8 (Duhn). *Bulletin hellénique* II Taf. 8 S. 65 (Girard). Oben steht der Rest einer Inschrift . . . . *ς* . . . . . *Νικίας Ὄηθεν . Μνησίμαχος Ἀχαρνεύς.* Die verschiedenen, genau angegebenen Demen haben mit Recht darauf geführt, in den Stiftern irgend eine Behörde zu erkennen. — Sybel 4002.

1147. Anathem an Asklepios, 1876 am Südabhang der Burg gefunden.

Auch hier wird die Mitte der Darstellung von einem Baume eingenommen, doch fehlt die Schlange; wieder lehnt Hygieia in ganz entsprechender Haltung daran, nur in anderer Richtung. Weiter nach links sass Asklepios mit einem Stabe. Vor ihnen steht ein brennender Altar zu dem der Diener mit Opferschale einen widerspenstigen Widder geführt hat. Ihm folgt eine Schar von Andächtigen; die letzte weibliche Figur trägt wie so oft eine grosse, diesmal mit Tuch behangene Kiste.

Abgeb. *Bulletin hellénique* II Taf. 7 S. 65. Girard, *L'Asclépieion* Taf. 4. Vgl. Arch. Ztg. 1877 S. 143, 9 (Duhn). Sybel 4000.

1148. Votiv an Asklepios, 1858 in Athen gefunden. Pentelischer Marmor.

Erhalten ist nur der auf einem Klappstuhl sitzende Askle-

pios mit seiner Schlange, hinter ihm zwei Jünglinge mit Stäben, wol seine Söhne Machaon und Podaleirios, weiter im Hintergrunde zwei Mädchen, Töchter des Asklepios, deren mehrere genannt werden, in Athen ausser Hygieia besonders Iaso, Akeso, Panakeia. Neben den Jünglingen steht ein Hund — der Kopf vor den Füssen des ersten, das Hinterbein zwischen denen des zweiten Jünglings sichtbar —: da dies Tier in der Legende des Asklepios eine Rolle spielt, ist seine Anwesenheit hier begreiflich.

Abgeb. Le Bas Taf. 53. R. Schöne, Griechische Reliefs Taf. 25, 102 S. 52. Vgl. Kekulé 299. Sybel 347.

1149. Votiv an Asklepios, 1876 am Südabhang der Akropolis gefunden.

Vor dem sitzenden Gotte steht Hygieia, ihr gegenüber ein Adorant am Altar. Die Göttin streckt die Rechte wagerecht aus, die Handfläche nach unten; die Bewegung kann wol nur Gewährung bezeichnen sollen.

Abgeb. Mitteilungen II Taf. 17 S. 221. Arch. Ztg. 1877 S. 146, 14 (Duhn). — Sybel 4008.

1150. Votivrelief an Asklepios, 1872 in Thyrea (Luku) gefunden, jetzt in Athen. Pentelischer Marmor.

In der Mitte dieses grossen Reliefs sehn wir Asklepios, auf seinen Stab gestützt. Hinter ihm steht eine ganze Zahl Asklepiaden, zwei Jünglinge und vier weibliche Gestalten, deren eine, in flachstem Relief angegeben, verschleiert ist. Es nahen sechs Anbeter, eine siebente Gestalt, die eine Kiste auf dem Haupte trägt, ist in flachem Relief angedeutet.

Abgeb. *Annali* 1873 Taf. MN S. 114 (Lüders). — Sybel 319.

1151. Votivrelief an Asklepios, in Patras gefunden. Weisser Marmor.

In der Mitte steht ein Altar, hinter ihm zunächst wieder zwei Jünglinge, dann eine verschleierte Frau, endlich Asklepios selbst. Zum Altar tritt ein Mann, der etwas darauf zu legen scheint, neben ihm ist das Opfertier, ein Schwein, sichtbar, hinter ihm weitere Adoranten.

Vgl. *Bulletin hellénique* III S. 191, 5 (Martha). Mitteilungen IV S. 126, 2 (Milchhöfer).

1152. (394.) Votivrelief, in Gortyna auf Kreta gefunden, seit 1845 im Louvre befindlich.

Die kleine Figur, die mit erhobener Rechten, in der Geberde der Adoration, dasteht, ist der Stifter; von den Gott-

heiten, an welche er sich wendet, kann nur die sitzende Figur zur Linken, die Scepter und Schale gehalten haben wird, mit einiger Wahrscheinlichkeit für Zeus und das Mädchen neben ihm demgemäss für Hebe erklärt werden. Wer aber in der jugendlichen männlichen Figur, die auch ein Scepter gehalten zu haben scheint, gemeint sein mag, muss unbestimmt bleiben.

Abgeb. Le Bas Taf. 124. *Monumenti* IV Taf. 22, a. Clarac II Taf. 224A, 36A. Arch. Ztg. 1852 Taf. 38, 1 S. 417. *Monumenti* 1856 S. 30 (E. Curtius). Overbeck, Kunstmythologie Taf. 1, 46 II S. 169, *H.* Vgl. *Annali* 1845 S. 234 (Le Bas). Ersch und Gruber, Encyklopädie, Erste Sektion LXXXII S. 455, 81 (Bursian). Kekulé, Hebe S. 46. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 30, 8.

1153. Votivrelief an Herakles, in Theben; Kalkstein. Vor einem durch glatte dorische Säulen bezeichneten Tempel steht links Herakles, kenntlich an seiner mächtigen Gestalt und seinem Löwenfell; in der Linken hält er die auf den Boden aufgestützte mächtige Keule. Mit der Rechten reicht er ein Füllhorn, das mit Blumen gefüllt scheint, an eine vor ihm stehende männliche Gestalt. Diese hält mit der Linken einen Thyrsos, die Spitze zu Boden gekehrt und ergreift mit der Rechten das Horn. Dahinter sass eine langbekleidete Gestalt, von der nur die Unterschenkel von den Knieen an erhalten sind. Hinter dem Fussschemel ist noch die Spur eines der stark geschweiften Sesselbeine zu erkennen. Mehr als diese eine Gestalt wird nicht verloren sein. Die Uebergabe des Füllhorns ist doch wol die Hauptsache, und musste in der Mitte der Darstellung erscheinen.

Der Sinn der Gruppe ist nicht klar; man kann an Herakles, Dionysos und eine diesem verwandte Göttin denken. Ihre Zusammenstellung scheint rein religiösen Sinn zu haben. Oben war die Platte durch einen Giebel mit Akroterien abgeschlossen. Auf dem Architrav war ein Mäander aufgemalt, unter demselben ein lesbisches Kymation; die Umrisse dieser Ornamente lassen sich sogar am Gips noch bemerken. Die Arbeit gehört etwa dem vierten Jahrhundert an.

Vgl. Mitteilungen III S. 398, 180 IV S. 275. Körte fasst den Thyrsos als Lanze, deren Spitze durch Wellenlinien verziert sei, und denkt demgemäss an Acheloos, welcher dem Herakles in Gegenwart von Oineus und Deianeira sein Horn übergebe. Die Spur einer vierten Gestalt (Oineus), von der er redet, ist die oben erwähnte des Sesselfusses. Wilamowitz (Hermes VIII S. 431, 1) sieht in unserem Stück ein Urkundenrelief, wozu weder die starke Relieferhebung, noch die Bekrönung passt; auch fehlt jede Spur davon, dass die Platte nach unten grösser gewesen sei. Die Inschrift lautete wol *Εὐμέδι[ις ἀνέθηκε]*.

1154. Votivrelief aus Krannon in Thessalien, jetzt in London. Eine Göttin, bekleidet mit langem Chiton, der von Kreuzbändern auf der Brust gehalten wird, und einem Mäntelchen das auf der Schulter festgesteckt über den Rücken herabfällt, steht mit einer Fackel in der Linken vor einem Pferde dem sie die Hand auf den Kopf zu legen scheint. Hinter ihr steht ein Hund. Die Bedeutung ist nicht recht klar. Die Göttin wird wol Artemis sein, der Hund dann ihr Begleiter, der Anlass der Weihung wol der Schutz, welchen die Göttin den Tieren angedeihen lässt.

Abgeb. Millingen, *Ancient unedited monuments* II Taf. 16, 1 S. 31. Die Deutung auf Artemis wird durch die jugendliche Tracht der Kreuzbänder empfohlen. Ein Köcher, an den man denken könnte, ist nicht vorhanden. Vgl. Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Oesterreich IV S. 162, 15 (Petersen).

1155. Votivrelief in Mannheim. Rechts vor dem Altar steht die Göttin mit zwei Fackeln, etwa Kora, links die Anbetenden, die ein Schwein zum Opfer führen. Das Relief ist modern ganz überarbeitet — woher auch die sinnlose Inschrift stammt — wenn nicht überhaupt gefälscht.

Vgl. Gräff, Das Antiquarium in Mannheim II S. 12, 5.

Reliefs über öffentlichen Urkunden.

Es ist eine im ganzen Altertum verbreitete Sitte, für die Erhaltung wichtiger Urkunden dadurch Sorge zu tragen, dass man sie in Erz oder Stein eingrub, und in den Heiligtümern aufstellte. Indem man sie so der Gottheit wie ein Weihgeschenk darbrachte, vertraute man sie deren Schutze an. Besonders im fünften und vierten Jahrhundert v. Ch. finden wir nun in Athen die Sitte, dass oben über der Urkunde eine bildliche Darstellung angebracht wird, welche den Inhalt derselben andeutet. In den Urkunden selbst ist niemals die Rede von diesem bildlichen Schmuck, auch da nicht, wo ausdrücklich das Geld zur Herstellung der Inschrift angewiesen wird, und wir dürfen also kaum annehmen, dass auch dieser Schmuck von Staatswegen angebracht worden sei. Da sich diese Reliefs vielmehr nur bei Urkunden zu finden scheinen, in welchen das Verhältniss einzelner Personen oder ganzer fremder Staaten zu Athen geregelt wird, so liegt die Vermutung nahe, dass eben diese Staaten und Personen, denen es darauf ankam, ihr freundliches Verhältniss zu dem mächtigen Staate oder die Ehren die ihnen zu Teil geworden, nachdrücklich zu betonen, nun auch für die künstlerische Ausschmückung dieser Ur-

kunden Sorge getragen, und so zugleich ihrer Verehrung für Athena oder ihrer Dankbarkeit Ausdruck gegeben haben. Dadurch nähern sich diese Reliefs sehr den Anathemen, und so sehn wir auch hier die Menschen der Gottheit gegenüber kleiner dargestellt, ebenso wie sich die fremden Staaten meistens der Athena in bescheidener Grösse gegenüberstellen lassen. Bei dieser Verwandtschaft mit den Votivreliefs würde es häufig ganz unmöglich sein diese beiden Klassen von Denkmälern zu sondern ohne das sichere Kennzeichen der Inschrift, oder, wo diese verloren ist, doch ihrer Spur, des zur Inschriftstele selbst überleitenden tektonischen Gliedes, des Kymation unter der Darstellung*. Bei dem Anathem hätte ein solches gar keinen Sinn gehabt. Wenn uns diese äusseren Zeichen verlassen, ist eine sichere Unterscheidung oft ganz unmöglich.

Die grösste Rolle spielt auf diesen Denkmälern natürlich Athena, die eigentliche Vertreterin des athenischen Staates; von ihr oder doch in ihrer Gegenwart werden die Ehrenkränze erteilt, von ihr die Bündnisse abgeschlossen. Sie erscheint im Ganzen in der Gestalt der Parthenos des Pheidias, natürlich im Einzelnen vielfach verändert. Neben ihr treten die fremden Staaten auf, vertreten durch ihre hauptsächliche Gottheit oder den gleichnamigen heroischen Gründer, dann auch Rath und Volk, vielleicht sogar die Phylen von Athen, endlich auch Tugenden, wie z. B. das Wohlverhalten. Uns erscheint dergleichen vielleicht sehr abstrakt. Aber wir müssen bedenken, ein wie grosser Teil dieser Gestalten im Kult lebte und verehrt ward — die Götter, die Tychen und Demen der Städte, die Heroen — und wie leicht der rege Geist der Hellenen mit Göttlichkeit zu begaben wusste, was deren im Kult etwa noch entbehrte, und sich so zu diesen Gestalten sofort in ein persönliches Verhältniss setzen konnte.

Eine Anzahl dieser Reliefs lässt sich vermöge der in den Inschriften genannten Archonten bestimmten Jahren zuweisen, andere durch die Buchstabenformen wenigstens annähernd datiren. Wir haben dieselben in historischer Reihenfolge vorangestellt. Allerdings gehört ein grosser Teil dieser Werke zeitlich schon der folgenden Periode an, doch tragen sie noch durchgehends das Gepräge dieser Epoche. Vor allem aber schien es auch hier unzweckmässig, das inhaltlich Zusammengehörige zu trennen.

---

* Nur wenige Exemplare (1158. 1162—1164) zeigen die Darstellungen in vertieftem Viereck, unter welchem dann einfach die Inschrift beginnt.

Ueber diese Reliefs vgl. R. Schöne, Griechische Reliefs S. 15. Verhandlungen der achtundzwanzigsten Versammlung deutscher Philologen zu Leipzig S. 55. *Bulletin hellénique* II S. 559. *Monuments grecs* S. 29 (Dumont).

1156. Relieffragment aus Athen, jetzt in Leiden. Pentelischer Marmor.

Es ist nur der obere Teil einer weiblichen Gestalt mit grossem korbartigem Schmuck auf dem Kopfe erhalten, welche den linken Arm ziemlich hoch erhob. Vor ihr steht der Rest des Namens Messene, wodurch sie wol eher als die Heroine dieses Namens denn nur als abstrakte Vertreterin der Stadt bezeichnet werden soll, über ihr ein anderer Inschriftrest. Die verlorene Urkunde muss sich auf das Verhältniss der Athener zu den in Naupaktos angesiedelten Messeniern bezogen haben, die Buchstabenformen, welche auf die Mitte des fünften Jahrhunderts führen, passen dazu sehr gut.

Abgeb. Janssen, *Griekscheen romeinsche grafreliëfs uit het museum van oudheden te Leyden* Taf. 7, 18 S. 24. Arch. Ztg. 1875 S. 104. Michaelis glaubt, dass Messene die sitzende Athena bekränzt habe; bei dem geringen Umfang des Erhaltenen bleibt das zweifelhaft. Unter der rechten Hand liest er noch *ΠΡ*, ich möchte bezweifeln, dass dies überhaupt ursprüngliche Buchstaben sind. Vgl. CIA. IV S. 9, 22g.

1157. (409.) Relief über einem Ehrendenkret, auf der Akropolis gefunden und noch daselbst vorhanden. Pentelischer Marmor.

Pallas legt einem neben ihr stehenden Manne die Hand auf den Kopf, vermutlich um ihn zu bekränzen; das Fragment der Inschrift, in welcher gewiss von den Verdiensten die Rede war, wegen deren ihm der Kranz zu Teil geworden, bezeichnet ihn als Kolophonier. Nach den Buchstabenformen der Inschrift ist das Relief vor dem Archontat des Eukleides, in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts verfertigt.

Abgeb. Le Bas Taf. 38, 1. Rangabé, *Antiquités helléniques* Taf. 8, 262. R. Schöne, Griechische Reliefs Taf. 22, 96 S. 49. Michaelis, Der Parthenon Taf. 15, 13 S. 280, 13. Die Inschrift siehe CIA. I 74. — Sybel 6620.

1158. (407.) Relief von einer Uebergabsurkunde, aus dem Jahre des Archon Laches 400. In Athen gefunden.

Die Inschrift, über welcher sich das Relief befindet, betrifft die Verwaltung der im Parthenon aufbewahrten Schätze der Athena und der andern Götter; seine Deutung ist vollständig unsicher. Wir sehn Athena einer matronalen Göttin die Hand reichen. Die Deutung der Handlung würde von der Deutung dieser Gestalt abhängen. Sie wird für eine Per-

sonifikation der Stadt, der Amtsführung, der guten Ordnung oder des Rates gehalten, eine andere Deutung sieht in ihr eine einzelne Göttin als Vertreterin der 'anderen Götter', und im Handschlag das Symbol der erst kürzlich erfolgten Vereinigung der verschiedenen Tempelschätze unter einer Verwaltung. Es ist vorläufig keine sichere Entscheidung möglich, da sich allen vorgebrachten Ansichten irgend welche Schwierigkeiten in den Weg stellen.

Der Stil des Reliefs ist für seine Entstehungszeit auffällig streng.

Abgeb. Le Bas Taf. 42. Ἐφημερὶς 1838 N. 26. Schöll, Arch. Mitteilungen aus Griechenland, Taf. 3, 6 S. 59, 34. 74. R. Schöne, Griechische Reliefs Taf. 10, 54 S. 28. Schöll deutete auf *Πόλις* oder *Ἀρχή*, Stephani (*Compte-rendu* 1861 S. 99) auf Eutaxia*, welcher Athena für die gute Amtsführung danke, was alles keinen klaren Gedanken ergibt; Duhn (Arch. Ztg. 1877 S. 169, 98) und Dumont (*Monuments grecs* 1873 S. 36) auf *Βουλή*. Schöne machte darauf aufmerksam, dass wahrscheinlich dies die erste Uebergabsurkunde nach der Vereinigung der beiden Schatzmeisterkollegien sei, und glaubte daraus deuten zu können. Nun zeigt aber eine Urkunde derselben Periode (*Bulletin hellénique* II Taf. 10) Athena mit einem älteren Manne in derselben Stellung. Das spricht gegen die letztere Deutung; denn wir dürfen nicht annehmen, dass der Reihe nach verschiedene Götter zur Darstellung desselben Gedankens benutzt seien, ja dass dieser überhaupt mehr als einmal dargestellt worden sei; es spricht aber auch gegen die früheren. Man hat in diesem Manne *Δῆμος* sehn wollen. Es ist aber keine Ursache für diesen Wechsel zwischen Rat und Volk da, ja im Grunde steht Athena in diesem Falle zu keinem von beiden, sondern nur zu den Schatzmeistern in Beziehung. — Sybel 7127.

1159. Relief von einem Ehrendekret für den älteren Dionysios von Syrakus aus dem Jahre des Archon Eubulides 394. Gefunden 1862 im Dionysostheater; Pentelischer Marmor.

Ausser Dionysios selbst werden seine beiden Brüder Leptines und Thearides sowie ein gewisser Philoxenos, in welchem wol der bekannte Dithyrambendichter zu erkennen ist, genannt, und da der Antragsteller Kinesias ebenfalls Dichter dieser Richtung ist, der Beschluss an den Lenäen gefasst und im Theater aufgestellt war, so hat man nicht mit Unrecht vermutet, diese Ehrenbezeugung möge mit den poetischen Liebhabereien des Dionys in Beziehung stehn. Der bildliche Schmuck besteht aus Athena und einer anderen Gottheit, deren gutes Einvernehmen äusserlich durch einen Händedruck bezeichnet wird. Diese zweite Gottheit vertritt natür-

---

* *Εὐταξία* würde hier überhaupt kaum der richtige Begriff sein: vgl. Karl Keil im *Philologus*, Supplementband II S. 575.

lich die Heimat der Geehrten, ist also entweder Sikelia oder besser Demeter zu benennen.

Abgeb. R. Schöne, Griechische Reliefs Taf. 7, 49 S. 24. Vgl. CIA. II 8. Hermes III S. 156 (Köhler). *Monuments grecs* 1873 S. 35 (Dumont). Overbeck, Kunstmythologie III S. 509, 7. Heydemann 714. Sybel 3907.

1160. (408.) Relief über einem Bundesvertrag, bei den Propyläen gefunden und in Athen befindlich.

Die Göttin Pallas reicht einem vor ihr stehenden kleineren Mann, über dem die Inschrift Kios steht, die Hand. Darunter der Anfang einer Inschrift, die den Namen des Archonten Kallias angiebt, welcher nach den Schriftformen als der des Jahres 377 anzusehn ist.

Nach Analogie der andern Reliefs ist anzunehmen, dass die nicht mehr erhaltene Inschrift einen Bundesvertrag zwischen Athen und einer andern Stadt enthielt. Als Vertreter derselben, vielleicht der eponyme Heros, würde der kleine Mann in dem Relief zu betrachten sein und der Handschlag bezeichnete das freundschaftliche Verhältniss der beiden Staaten. Mit der Inschrift Kios ist wol die Stadt Kios in Bithynien gemeint.

Abgeb. *'Εφημερὶς* 1837 N. 24. Le Bas Taf. 35, 2. R. Schöne, Griechische Reliefs Taf. 9, 53 S. 27. Vgl. Schöll, Arch. Mitteilungen aus Griechenland S. 61, 37. 83. Hermes V S. 16 (Köhler). CIA. II 22 und Stephani, *Compte-rendu* 1861 S. 85, der das Relief über dem Bundesvertrag von Methone (Schöne S. 24, 50) vergleicht. Dass übrigens nur *Κίος*, nicht *Σκίος* zu lesen, wie Otfried Müller (bei Schöll S. 83) wollte, ist nach dem Gipsabguss deutlich. Die Inschrift ist vollständig, denn vor dem Namen ist die Fläche glatt, höchstens könnte in dem Sprung ein *Ι* verloren gegangen sein, doch würde das wieder zu der Schwierigkeit führen, dass statt des Heros der Stadt Kios, den wir z. B. als Begleiter des Herakles kennen, nun ein namenloser Einwohner von Ikos dargestellt wäre, was mit der Gewohnheit dieser Reliefs nicht zu stimmen scheint. Rangabé in der *Εφημερὶς* hält das Relief für die Bekrönung einer Schatzmeisterinschrift und den Kios für den Schatzmeister, aber was von der Inschrift erhalten, stimmt damit nicht überein. — Sybel 7021.

1161. Relief vom Vertrag zwischen Athen und Korkyra aus dem Jahre des Archonten Hippodamas 375. Gefunden 1876 am Südabhang der Akropolis. Pentelischer Marmor.

Links sitzt ein Mann mit kurzem Vollbart, den Mantel über den Schoss gebreitet, vor ihm steht eine reich bekleidete Frau, die mit der Rechten den Schleier fasst und Athena, bei welcher wir Schild und Lanze in Farbe ergänzt denken müssen. Es sind die göttlichen Vertreterinnen der beiden Staaten, Athena und etwa Korkyra, welche in Gegenwart des Zeus ihren Vertrag abschliessen.

Abgeb. Arch. Ztg. 1877 Taf. 15, 2 S. 170, 101 (Duhn). *Bulletin hellénique* II Taf. 12 S. 559 (Dumont). Vgl. CIA. II S. 398, 49b. Sybel 3999. In dem sitzenden Manne kann ich nicht, wie die Erklärer wollen, Demos erkennen, der grossen Aehnlichkeit von 1162 wegen, und weil die Rolle, welche er spielt, dem Demos nicht zukommt. Denn das Volk ist es, welches durch seine Göttin hier den Vertrag abschliesst.

1162. Relief von der Urkunde über den von Athen und dem Seebunde mit den peloponnesischen Staaten geschlossenen Vertrag aus dem Jahre des Archonten Molon, 362. Gefunden 1876 am Südabhang der Akropolis; Pentelischer Marmor.

Wir sehn nach rechts einen Mann sitzen, dessen Oberkörper zwar zerstört ist, der aber durch einen geringen Rest des Blitzes am Sitz des Stuhles als Zeus sicher gekennzeichnet ist. Vor ihm steht Athena mit einer andern Gottheit. Man hat in dieser eine Verkörperung der Peloponnes erkannt, und der Grundgedanke des Reliefs würde also der sein, dass die beiden Göttinnen hier vor Zeus in seiner Gegenwart und unter seinem Schutze den Vertrag abschlössen. Gegen diese Deutung spricht nicht, dass nicht alle Staaten des Peloponnes an dem Bündniss Teil hatten. Dieses war eben das Werk der eigentlichen peloponnesischen Partei, die den übermächtigen Thebanischen Einfluss zu brechen wünschte, Hilfe in Athen suchte und fand, und auch Lakedämon zur gemeinsamen Abwehr aufgefordert hatte. So durften jene mit Athen verbündeten Staaten wol als Vertreter der ganzen Halbinsel betrachtet und dargestellt werden.

Abgeb. Arch. Ztg. 1877 Taf. 15, 1 S. 102 (Duhn). *Bulletin hellénique* II Taf. 11 S. 559 (Dumont). Vgl. Mitteilungen I S. 197 (Köhler). CIA. II S. 403, 57b, und die vorige Nummer. Sybel 3989.

1163. Relief von der Vertragsurkunde zwischen Athen und der thrakischen Neapolis, aus dem Jahre des Archon Elpines, 356. Hymettischer Marmor.

Die Göttinnen der beiden Städte sind dargestellt, sich die Hand reichend. Athena, in üblicher Tracht, ist grösser gebildet als die Vertreterin des kleineren Gemeinwesens. Diese trägt einen Polos auf dem Kopf, und hielt in der Hand wol eine Blüte, die Inschrift bezeichnet sie als *Παρθένος*, eine auch anderwärts bekannte, wol der Artemis nahe stehende Gottheit. Ihre ganze Erscheinung erinnert lebhaft an ein altertümliches Idol; eine ähnliche Gestalt findet sich auf Münzen von Neapolis in Thrakien, doch wol die Nachahmung des wichtigsten dortigen Kultbildes.

Abgeb. R. Schöne, Griechische Reliefs Taf. 7, 48 S. 24. Vgl. Hermes VII

S. 164 (Köhler). CIA. II 66. *Académie des inscriptions et belles lettres* 1876 S. 101. *Monuments grecs* 1875 S. 27 (Heuzey). Newton, *Essays on art and archaeology* S. 435. *Philologus* Supplementband II S. 555 (Karl Keil). Clarke, *Investigations at Assos* S. 134. Herodot IV 103. Pausanias I 43, 1. Sybel 336.

1164. Relief von dem Proxeniedekret für Philiskos, aus dem Jahre des Archon Kallistratos, 355; schon im vorigen Jahrhundert bekannt, dann verloren und erst 1867 in den Trümmern des Kapuzinerklosters beim Denkmal des Lysikrates wiedergefunden. Pentelischer Marmor.

Wie wir aus der Inschrift ersehn, hatte Philiskos von Sestos den Athenern durch eine Meldung einen grossen Dienst erwiesen; zum Dank dafür wird er zum Proxenos der Stadt ernannt. Daraus erklärt sich auch die Darstellung. Vor Athena steht Philiskos, die Hand anbetend erhoben. Nike die wie gewöhnlich auf der Hand ihrer Göttin steht, wird ihn bekränzen. In dem Reiter, der hinter Athena heransprengt, können wir wol nur eine Andeutung der Botschaft des Philiskos erkennen.

Abgeb. R. Schöne, Griechische Reliefs Taf. 21, 93 S. 47. Michaelis, Der Parthenon Taf. 15, 8 S. 280, 8. Vgl. Arch. Ztg. 1867 S. 45*. CIA. II 69. Heydemann 333. Sybel 316.

1165. Relief von dem Ehrendekret für die Söhne des Leukon aus dem Jahre des Archon Themistokles, 347. Im Piräus gefunden.

Spartokos, Pairisades und Apollonios, die Söhne des Leukon, Herrschers des bosporanischen Reiches, erneuern ihren Vertrag mit Athen, und werden dafür laut der erhaltenen Inschrift vom Volke geehrt. Sie haben wir also in den drei auf dem Relief dargestellten Männern zu erkennen, und zwar sind die beiden sitzenden Spartokos und Pairisades, der stehende ihr jüngerer Bruder, der niemals zur Regierung gelangt zu sein scheint, und sich auch in der Inschrift deutlich als Mann von geringerer Würde erkennen lässt.

Abgeb. *Bulletin hellénique* V Taf. 5 S. 194 (Dumont); vgl. Rheinisches Museum N. F. XXXIII S. 418 XXXVIII S. 310 (A. Schäfer).

1166. Relief eines Ehrendekretes für Rhebulas, Fürsten der Odryser, aus dem Jahre des Archonten Aristophanes, 330. Gefunden 1876 am Südabhang der Akropolis.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Ehrenbezeugung für diesen thrakischen Fürsten damit in Zusammenhang steht, dass er sich in der Abwesenheit Alexanders gegen die make-

donische Macht aufgelehnt hatte. Es war also eine politische Demonstration, dass Athen ihn so auszeichnete. Die Darstellung zeigt Athena stehend; ihre Hand ist erhoben um den Fürsten zu bekränzen. Weiterhin waren einige Pferde dargestellt: nur Spuren davon sind erhalten. Diese sollten wol die Heimat des Bekränzten anzeigen.

Vgl. Arch. Ztg. 1877 S. 171, 103 (Duhn). CIA. II S. 412, 175b. Sybel 4004.

1167. (400.) Relief, auf der Akropolis gefunden.

Da unterhalb der Darstellung ein Kymation erscheint, das zu der Inschriftstele überleitete, müssen wir auch in diesem Stück die Verzierung eines Volksbeschlusses erkennen. Der Inhalt des Dekretes muss sich auf eine öffentliche Ehrenerweisung bezogen haben. Rechts ist der Geehrte dargestellt, wie er die Rechte adorirend erhebt. Ihm gegenüber steht Athena; die Nike auf ihrer Rechten hielt gewiss einen Kranz, mit dem sie den Mann bekränzen wollte. Die hinter der Göttin stehende einen Schild tragende Figur mag dann die Verdienste des Mannes irgendwie andeuten, so wie der Reiter auf dem oben beschriebenen Relief N. 1164.

Abgeb. Arch. Ztg. 1865 S. 89* (Pervanoglu). R. Schöne, Griechische Reliefs Taf. 19, 85 S. 45. Michaelis, Der Parthenon Taf. 15, 10 S. 280, 10. — Sybel 5219.

1168. Relief von einem Ehrendekret, in London.

Athena steht in ihrer gewöhnlichen Tracht nach rechts und bekränzt einen vor ihr stehenden kleineren Mann, welcher die Geberde der Anbetung macht. Die Linke der Göttin ruht auf dem Schild, daneben lehnt die Lanze.

Abgeb. Michaelis, Der Parthenon Taf. 15, 11 S. 280, 11.

1169. Rest eines Ehrendekretes auf der Akropolis.

Nur der Oberkörper der Athena, welche die Rechte erhob, ist erhalten. Die Aegis ist als schmales Band dargestellt, welches schräg über die Brust läuft.

Abgeb. R. Schöne, Griechische Reliefs Taf. 16, 77 S. 42. Le Bas Taf. 48, 1. — Sybel 6963.

1170. Reliefbruchstück, beim Erechtheion gefunden.

Links sehn wir Athena sitzen, die Linke auf den Speer aufgestützt; die Rechte fehlt jetzt: sicher bekränzte sie damit die kleine vor ihr stehende weibliche Gestalt. Rechts steht noch eine andere, ebenfalls weibliche Gestalt, die Rechte auf ein Scepter gestützt, also wol auch eine Göttin. Lanze und Scepter waren nur durch Farbe angegeben. Man hat das Relief auf die Bekränzung einer Arrephore bezogen.

Abgeb. R. Schöne, Griechische Reliefs Taf. 18, 81 S. 44. Vgl. *Annali* 1870 S. 220 (Förster). Sybel 5670.

1171. (399.) Aehnliches Relief, in Athen.

Pallas hält einen Kranz in ihren Händen, vor ihr findet die Bekränzung eines Mannes durch eine männliche und weibliche Figur statt. Höchst ansprechend hat man in diesen die Verkörperung von Rat und Volk, *Βουλή* und *Δῆμος* vermutet, durch deren gemeinsamen Beschluss dem Bekränzten die Ehre zuerkannt wurde.

Abgeb. Le Bas Taf. 41, 1. R. Schöne, Griechische Reliefs Taf. 16, 75 S. 41. Michaelis, Der Parthenon Taf. 15, 12 S. 280, 12. Dass unser Relief zu einem Dekret gehört habe beweist ausser dem Kyma der Rest der Inschrift und das *Θε[οί]* auf dem Streifen unten. Die Erklärungen von Schöll (Arch. Mitteilungen aus Griechenland S. 62, 42. 89) und Förster *Annali* 1870 S. 219) sind also irrig. — Sybel 6978.

1172. (410.) Relief über einem Dekret, bei den Propyläen gefunden.

Pallas ist hier mit Nike und Schlange ausgestattet; letztere ist übrigens nach den Bedingungen des Reliefs etwas anders angeordnet als in der Statue des Phidias. Den vor ihr stehenden Mann vermögen wir nicht zu benennen, nur ist er seiner Grösse wegen kein Sterblicher. Die verstümmelte Inschrift bietet leider der Erklärung keinen Anhaltspunkt.

Abgeb. *'Εφημερὶς* 1840 N. 382. Schöll, Arch. Mitteilungen aus Griechenland Taf. 3, 5 S. 60, 36. 75. Le Bas Taf. 39. R. Schöne, Griechische Reliefs Taf. 12, 62 S. 75. Michaelis, Der Parthenon Taf. 15, 6 S. 279, 6. O. Jahn, Aus der Altertumswissenschaft Taf. 1, 4. *Gazette des beaux-arts* VIII S. 205. Welcker A. D. V S. 158 nimmt das Ganze für ein Siegesrelief und deutet die männliche Figur auf einen Demos, der über einen andern gesiegt habe, was sich mit den Resten der Inschrift *[Θε]οί* — auf der Leiste, das *ο* unter dem rechten Fuss der Pallas, das *ι* unter dem rechten Pilaster — und ... *υ ἄρχοντο[ς* ... *προξενία καὶ εὐ]εργεσ[ία* ... *Κε]κροπ[ίδος* ... nicht verträgt. Diese führen vielmehr auf ein Proxeniedekret. Der stehende, Asklepios ähnliche Mann wäre dann der göttliche Vertreter der Vaterstadt des Geehrten. — Sybel 7012.

1173. (398.) Relief von einem Ehrendekret.

Vor der Pallas wird ein bewaffneter Mann, der als Sterblicher in kleineren Proportionen gehalten ist, durch eine dritte Figur, von welcher nur der Arm erhalten, und die wir etwa als die Verkörperung des Rates (*Βουλή*) anzusehn haben, bekränzt.

Abgeb. Le Bas Taf. 38, 2. R. Schöne, Griechische Reliefs Taf. 16, 76 S. 42. Michaelis, Der Parthenon Taf. 15, 16 S. 280, 16. Vgl. Schöll, Arch. Mitteilungen aus Griechenland S. 62, 40. 85. *Annali* 1870 S. 220 (Förster). Die Deutung muss davon ausgehn, dass das Relief unzweifelhaft zu einem Dekret gehört hat. — Sybel 7032.

1174. (402.) Relief von einer Urkunde, in Athen.

Pallas steht mit einer Schale in der Rechten, hinter ihr eine Scepter und Schale haltende Figur, die von der Hüfte an in einen zusammengewickelten Schlangenleib ausläuft. Mit Recht hat man sie Kekrops genannt, der ähnlich, wie die Giganten, als Erdgeborener in dieser Weise vorgestellt wurde. Er ist hier sicher als Heros und Vertreter der Kekropidischen Phyle angebracht. Diesen beiden Gottheiten gegenüber stand eine kleiner gebildete anbetende Gestalt, von welcher nur der rechte Arm erhalten ist. Nach Analogie der andern Reliefs wird die Urkunde sich wol auf eine Ehrenbezeugung, die eben dieser Person zuerkannt wurde, bezogen haben.

Abgeb. Le Bas Taf. 47, 1. Vgl. *Bullettino* 1861 S. 36. Arch. Ztg. 1861 S. 157* (Conze). Preller, Griechische Mythologie[3] II S. 136 und oben N. 120. Das unten erhaltene Kyma verbietet die Erklärung als Votivrelif.

1175. Relieffragment von der Akropolis, in Athen.

Athena, die allein erhalten ist, stützte die Linke auf ihre Lanze, in der Rechten streckt sie eine Schale aus. Die Inschriftreste oben an der Leiste *ἐπὶ Νικο* . . . machen es wahrscheinlich, dass auch dies Bruchstück zu einer Urkunde gehört habe.

Abgeb. R. Schöne, Griechische Reliefs Taf. 13, 64 S. 36. Die Häufigkeit der Namen, die mit *Νικο* . . beginnen, auch unter den Archonten dieser Zeit, macht eine genauere Datirung unthunlich. — Sybel 5220.

1176. (401.) Relief von einer Urkunde.

Dies in mancher Hinsicht ungewöhnliche Stück zeigt uns Pallas in lebhafter Bewegung, mit dem Schild und anscheinend einer Fackel, vor ihr eine kleine adorirende Figur. Auffallend ist die bewegte Stellung der Göttin, die sich auf solchen Reliefs sonst schwerlich findet und auch nicht leicht zu erklären ist. Uebrigens bedarf es keiner Bemerkung, dass das schöne Motiv der forteilenden Göttin nicht von dem Verfertiger des Reliefs herrührt: er hat es von einem statuarischen Typus entlehnt, von dem uns noch eine Kopie erhalten ist. Ueber der Darstellung befindet sich ein Inschriftrest.

Abgeb. R. Schöne, Griechische Reliefs Taf. 22, 95 S. 49. Arch. Ztg. 1870 Taf. 30, 2 S. 41 (Pervanoglu). Vgl. Schöll, Arch. Mitteilungen aus Griechenland S. 61, 38. Die Figur entspricht der von Hirzel *Annali* 1864 Taf. Q publizirten capitolinischen Statue, die danach, jedoch natürlich mit einer Lanze, restaurirt werden kann. Hirzel meint, dass der linke Arm der Figur herabgelassen war im Einklang mit dem auf eine myronische Gruppe zurückgeführten Relief (456), aber die erhaltene linke Schulter, die höher steht als die rechte, zeigt dass die Ergänzung mit dem Schild richtig ist, die durch dies Relief bestätigt wird. Es ist

eine in den Kampf eilende Pallas. Dieser Typus hat übrigens die grösste Aehnlichkeit mit der Pallas im westlichen Giebelfeld des Parthenon, nur die Haltung des rechten Arms ist abweichend. — Es ist schwer zu sagen, was die Athena in der Rechten halte. Eine Lanze kann es nicht sein; die Verdickung nach oben würde auf eine Fackel oder einen Thyrsos führen. Die Inschrift [*῾Ραδα*]*μάνθυος* gibt selbst nur ein neues Rätsel auf. — Sybel 7207.

1177. Oberteil einer Urkundenstele, deren Inschrift leider unlesbar ist.

Rechts sitzt eine weibliche Gestalt mit zwei Fackeln, wie es scheint; wenigstens wissen wir den Geräten keine andere Deutung zu geben. Neben ihr erscheint ein Hund. Auf sie zu schreitet ein Mann in Reitertracht, dem auch sein Pferd folgt. Er erhebt die Hand anbetend. Eine Deutung ist kaum zu geben möglich.

Abgeb. *Expédition de Morée* III Taf. 43, 1. R. Schöne, Griechische Reliefs Taf. 26, 108 S. 54. Vgl. das ähnliche Relief *Bulletin hellénique* V Taf. 9, das eine Deutung auf Demeter möglich scheinen lässt, und Petersen (Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Oesterreich IV S. 162, 15) der an Hekate denkt. — Sybel 315.

1178. (405.) Relief von einer Urkunde, etwa 1830 und in Acharnai gefunden; in Athen.

Ohne die sicheren Spuren der unten anschliessenden Stele würde man wol ein Votivrelief zu sehn glauben. Drei Adoranten nahen sich einem gewappneten, neben einem Altar stehenden Manne, in dem wol nicht ein Gott, sondern ein Heros vorauszusetzen ist; und zwar wird der Heros irgend eine Körperschaft, vielleicht eine Phyle darstellen, zu der die drei Männer in ein besonderes Verhältniss getreten sind.

Abgeb. Le Bas Taf. 49, 2. — Kekulé 277. Sybel 341.

1179. Relief von einem Ehrendekret, auf der Akropolis in Athen.

Ein Mann in Chiton und Mantel wird von einem etwas grösser gebildeten bärtigen Gewappneten bekränzt, dahinter steht eine Frau. Der Krieger mag Heros einer Phyle sein, die Deutung der weiblichen Gestalt ist nicht wol möglich. Oberhalb des unteren Kyma steht [Θ]*εοί*, die Urkunde selbst fehlt.

1180. (404.) Relief von einem Ehrendekret, in Athen auf der Akropolis gefunden.

Man hat dies Relief bisher für ein Anathem gehalten und die Darstellung selbst würde wol dazu passen, doch zwingt

uns auch hier das erhaltene untere Kymation vielmehr die Bekrönung einer Urkundenstele darin zu erkennen. Der auf den Schlangenstab gestützte Mann ist jedenfalls Asklepios; der Stab selbst war, wie so häufig, nur gemalt. Die Frau hinter ihm wird Hygieia sein. Sie scheint in den Händen einen Kranz bereit zu halten. Den Göttern gegenüber stehen zwei kleiner gebildete Menschen in anbetender Haltung.

Abgeb. Le Bas Taf. 51. Stephani, Der ausruhende Herakles Taf. 4, 2 S. 92, 4. Vgl. Welcker A. D. II S. 283. Arch. Ztg. 1877 S. 173, 110 (Duhn). Dass Hygieia nicht einen Gewandbausch emporhebt scheint mir unzweifelhaft. Der Inschriftrest auf der oberen Leiste, den man ['Ἀσκληπιῷ κ]αὶ Ὑ[γιείᾳ] ergänzt hat, ist für die Deutung wertlos. — Sybel 6688.

1181. Relief von einer Urkunde in Athen.

In der Mitte sehn wir eine Säule, auf welcher ein Dreifuss steht, rechts davon eine weibliche Gestalt, welche die Rechte erhebt, während die Linke einen unbestimmbaren viereckigen Gegenstand hält. Auf der linken Seite steht ein Mann, welcher eine etwas kleinere bewaffnete Gestalt kränzte. Dies ist natürlich der Geehrte; die Deutung des Uebrigen muss ungewiss bleiben. Die weibliche Gestalt ist inschriftlich als *Εὐταξία* bezeichnet.

Abgeb. R. Schöne, Griechische Reliefs Taf. 13, 63 S. 34. Le Bas Taf. 37, 2. Vgl. *Annali* 1870 S. 219 (Förster). CIA. II 172. *Philologus* Supplementband II S. 575 (Karl Keil). — Sybel 6931.

Verschiedene Reliefs.

Unter dieser Rubrik haben wir eine Zahl von Werken zusammengefasst, die in keine der drei besprochenen Klassen gehören, und solche, deren starke Zerstörung ein sicheres Urteil über ihre ehemalige Bestimmung unmöglich macht.

1182. (298) Die Eleusinischen Gottheiten, Relief aus Pentelischem Marmor, 1859 in Eleusis gefunden und in Athen befindlich.

Es ist kein Zweifel, dass in den beiden Frauen Demeter und Kora zu erkennen sind, aber man hat in der Verteilung der Namen lange geschwankt. Aus den vielfachen Besprechungen scheint sich nur dies mit Sicherheit zu ergeben, dass 'die beiden Göttinnen' wie im Kult so auch hier in ihrer Erscheinung einander ähnlicher gemacht sind, als wir es nach ihrem mythischen Verhältniss erwarten würden. Auch wie der Knabe in der Mitte der Frauen zu benennen sei und welche Handlung hier vorgehe, ist nicht ohne weiteres

klar. Ganz unzweifelhaft ist nur, dass die Frau mit dem Scepter dem Knaben etwas übergibt, und zwar muss dies ein Gegenstand von kleinem Durchmesser sein, da sie ihn mit spitzen Fingern gefasst hält. Andrerseits beweist die Hand des Knaben, an welcher die drei letzten Finger gekrümmt, und nur Zeigefinger und Daumen ausgestreckt waren, während die Handfläche fast senkrecht steht, dass dieser Gegenstand von ziemlicher Länge gewesen sein muss, so dass man ihn in der Hand aufrecht tragen konnte. Nur eine Deutung genügt diesen Thatsachen, es ist die, welche in dem Knaben Triptolemos sieht, der von der Göttin das Saatkorn in Gestalt einiger Aehren empfängt. Setzen wir diese Uebergabe voraus, so erklärt sich die beiderseitige Handhaltung aufs beste. Die Aehren müssen früher gemalt gewesen sein. Dem gegenüber wird es nicht allzu schwer wiegen, dass Triptolemos hier jugendlicher erscheint als sonst. Ist aber diese Deutung richtig, so müssen wir in der Göttin mit dem Scepter Demeter erblicken, da nur für diese sich die Uebergabe des Kornes ziemt, und in der zweiten Gestalt mit der Fackel Kora. Die Bewegung ihrer rechten Hand erklärt sich durch die Annahme, dass sie Triptolemos einen Kranz aufs Haupt gesetzt habe. Man bemerkt vor dem Kopf des Knaben ein Bohrloch, das zur Befestigung desselben gedient haben wird; auch sind die Haare soweit sie durch den Broncekranz bedeckt wurden weniger sorgfältig ausgeführt.

Farbenspuren haben sich nicht erhalten, aber ausser dem Kranz waren noch andere Zierraten von Metall angefügt; Kora nämlich trug Armbänder, Halsband und Ohrringe, wie die Bohrlöcher beweisen.

Es gibt kaum ein zweites Werk der griechischen Kunst von so eminent religiösem Charakter wie dieses. Die Götter am Parthenonfries machen im Vergleich mit der ernsten Feierlichkeit, ja man möchte sagen, Andacht, die über dieser Komposition ausgebreitet ist, den Eindruck heiterer Anmut. Gerade in dieser Beziehung ist das Relief wahrhaft unschätzbar: es ist der schönste Repräsentant einer Kunstrichtung, die vom Glauben getragen wird.

Indessen darf uns der freiere Charakter der Götter des Parthenonfrieses nicht abhalten, das Relief gleichzeitig entstanden zu denken; der hervorgehobene Unterschied in der Darstellung der Götter kann ebensowol aus der Verschiedenheit der Situation, wie aus der Verschiedenheit der Zeit abgeleitet werden. Wenn sich die Götter zur Teilnahme an einem

Fest ihres Volkes versammeln, so wird ihr Benehmen freier und zwangloser sein, als wenn sie, wie wir hier voraussetzen müssen, in einer religiös bedeutsamen Handlung vorgestellt sind. Das Relief hat gewiss dem Kultus gedient, aber wir wissen nicht, wo es angebracht war; es würde in schönster Harmonie mit einer ernsten architektonischen Umgebung stehn.

Abgeb. *Monumenti* VI Taf. 45. Welcker A. D. V Taf. 6 S. 104 (= *Annali* 1860 S. 454. Arch. Ztg. 1861 S. 165*). *Gazette des beaux-arts* VI S. 69 (F. Lenormant). Overbeck Kunstmythologie Taf. 14, 8. III S. 426. 565. Leipziger Berichte 1860 Taf. 10 S. 163. 1861 Taf. 5 S. 133. Vgl. Conze, Heroen- und Götter-Gestalten S. 29, 53. Kekulé 67. Sybel 314.

1183. Verzierte Basis, 1857 im Theater des Herodes Atticus gefunden; in Athen.

Es ist nur die Hälfte der vorderen und die rechte Seite erhalten; die Rückseite war glatt. Oben finden sich am Original Dübelspuren, welche die ehemalige Benutzung als Untersatz beweisen. Auf der Vorderseite war eine sitzende weibliche Gestalt angebracht, über deren erhobener Linken eine Taube erscheint; vermutlich ist dies also Aphrodite. Rechts sitzt ein bärtiger Mann auf Felsen, der einen Kranz erhebt, während vor ihm ein grosser runder Schild liegt. Eine Deutung zu geben ist nicht möglich.

Abgeb. Arch. Ztg. 1865 zu S. 89*, 2. R. Schöne, Griechische Reliefs Taf. 24, 100 S. 51. Vgl. Schillbach, Das Odeion des Herodes Attikos S. 26. Sybel 6434.

1184. (570.) Basis, von Marmor, im Jahr 1838 östlich vom Parthenon gefunden, in Athen befindlich.

Die Basis zeigt im Original oben eine flache Vertiefung, die Spur des Gegenstandes den sie trug; die Reliefs führen auf die Annahme, dass es irgend ein Siegesdenkmal war; es sind nämlich Siegesgöttinnen mit Siegeszeichen dargestellt. Auf der Schmalseite sind zwei derselben beschäftigt, einen Dreifuss aufzustellen, auf der andern Seite ist in der Mitte ein Tropaion errichtet, an dem der Schild bereits befestigt ist, während die Nike zur Linken den Helm darauf zu setzen im Begriff ist. Die andre wendet sich ebenfalls nach rechts, zu einem zweiten an der Ecke befindlichen Siegeszeichen; auch sie hat, wie es scheint, mit der Linken eben einen Helm darauf gesetzt, und erhebt nun die Rechte um ihn mit einem Hammer fest zu nageln, eine Handlung, in der Nike auf späteren Monumenten öfter vorkommt. Ein an der linken Seite zurückgebliebener Flügel zeigt, dass sich noch eine ähnliche Scene

anschloss. Stil und Buchstabenformen weisen auf den Anfang des vierten Jahrhunderts.

Abgeb. 'Εφημερὶς 1842 N. 913; vgl. Arch. Ztg. 1867 S. 94 (E. Curtius). Von der vermutlich metrischen Inschrift sind nur geringe Reste geblieben, die Le Bas, *Inscriptions* I 134 . . . ΘFAI . . στεφάνων las; mir schien der Gips . . ΡΟΠΑΙ . . zu bieten. Die ganze Scene erinnert an die Balustrade des Niketempels, vgl. besonders 765. Vgl. Kekulé, Balustrade der Athena Nike[2] S. 8. — Sybel 6743.

1185. (570). Aehnliche Basis von Marmor, in Athen an der Kirche Panagia Gorgopiko eingemauert.

Auch hier sind zwei Niken beschäftigt, einen Dreifuss aufzustellen, zwei andere tragen einen Panzer zur Ausstattung eines Tropaions. Das Fragment hatte dieselbe Bestimmung, wie das vorhergehende.

Die Schmalseite ist Arch. Ztg. 1867 Taf. 226, 3 abgebildet, und S. 95 von E. Curtius besprochen. Doch irrt er mit der Annahme, dass die Gestalt links keine Nike sei: es ist hinter dem Halse die deutliche Spur eines Flügels zu sehn.

1186. (496.) Pallas, fragmentirtes Marmorrelief, südlich vom Parthenon gefunden. In Athen.

Der Helm auf dem Schoss der Figur wird die Benennung rechtfertigen, wenngleich sonstige Kennzeichen fehlen. Von einer zweiten Figur ist nur ein Stück der herabhängenden rechten Hand und ein Flügel erhalten. Es ist Nike die vor ihrer Herrin dargestellt war. Das Relief ist sehr fein und graziös.

Abgeb. Heller, Ausgrabungen auf der Akropolis N. 3, a. Le Bas Taf. 35, 1. R. Schöne, Griechische Reliefs Taf. 21, 91 S. 47. — Sybel 7077.

1187. (300.) Reliefbruchstück von Marmor, im Jahre 1840 in Athen bei den Propyläen gefunden. In Athen.

Es ist nur der Unterteil einer nach rechts schreitenden männlichen Figur erhalten, und zwar scheint diese sich umgeschaut zu haben. Das rechte Bein würde bei einer einfach fortschreitenden Figur mehr ins Profil gestellt sein. Wir besitzen mehrere Darstellungen des Hermes, der ganz in der vorauszusetzenden Stellung daher eilt, und ein Kind auf den Armen trägt. So werden wir uns auch wol diese Darstellung zu ergänzen haben, doch vermögen wir nicht mit Sicherheit zu entscheiden, welches Kind Hermes getragen habe; man hat Dionysos oder Ion dafür vorgeschlagen.

Was den Stil betrifft, so weisen die kräftigen und lebendigen Formen in die schönste Zeit der attischen Kunst, und nicht mit Unrecht sind die Metopen des Parthenon verglichen.

Abgeb. bei Ussing, Griechische Reisen und Studien Taf. 2 S. 125, der annimmt, das Fragment gehöre zu einer Gruppe, Hermes, das Dionysoskind den drei Chariten überbringend, welche von dem Philosophen Sokrates, der in jungen Jahren Bildhauer war, herrühre. Das ist unmöglich, weil die beiden Werke, der Hermes und die Chariten, gar nicht zusammengehörten; vgl. Bohn, Die Propyläen S. 25, 1 und oben N. 118. O. Jahn (Arch. Ztg. 1860 S. 127) glaubte, dass Hermes mit Ion dargestellt sei. Vgl. *Bullettino* 1840 S. 135, 2 (E. Curtius). 1858 S. 128 (Brunn). *Compte-rendu* 1861 S. 17, 3 (Stephani). Arch. Ztg. 1869 S. 58 (Benndorf). Beulé, *L'acropole d'Athènes* I S. 290. Sybel 6616. Aehnliche Darstellungen des Hermes vgl. *Journal of hellenic studies* III S. 82 (Smith).

1188. (495.) Herakles, Hebe und Nike, Fragment eines Reliefs in Athen, Pentelischer Marmor.

Von den drei Figuren ist Nike an den Flügeln kenntlich, deren Detail durch Farbe genauer angegeben war. Sie setzt einem Jüngling einen Kranz auf, der in Metall hinzugefügt zu denken ist; man sieht deutlich am Hinterkopf der Figur, dass der Künstler auf einen derartigen Zusatz rechnete. Der Jüngling könnte Herakles sein, wenigstens passt die Bildung des Kopfes und das kurze krause Haar für ihn; in dem Mädchen rechts dürften wir dann Hebe erkennen, welche von der etwas kleiner gebildeten und wol fliegend dargestellten Nike freundlich zum Herakles hingeführt wird.

Abgeb. Arch. Ztg. 1869 Taf. 24, 1 wozu Kekulé S. 105 die oben befolgte Deutung gibt. *Gazette archéologique* I Taf. 10 S. 33 (F. Lenormant). Sybel 5686.

1189. Marmorrelief, 1837 nördlich vom Parthenon gefunden. In Athen. Das Relief ist rechts und links vollständig, dagegen ist der Giebel oben zum Teil zerstört und unter der Darstellung nur noch ein geringer Rest eines Oelkranzes zu sehn. Der Abguss bietet nur das mittelste Stück.

Wir sehn einen Reiter in Chiton und Helm nach rechts sprengen, gefolgt von einer nicht ganz dargestellten Reihe von vier Kriegern mit eigentümlich geformten Helmen. Der Mangel wirklicher Bewaffnung erlaubt wol nicht, an kriegerische Ereignisse zu denken; der Kranz legt die Vermutung nahe, das Relief könne von einem Ehrendenkmal, etwa für den Anführer einer Reiterphyle stammen.

Abgeb. Le Bas Taf. 20, 1. R. Schöne, Griechische Reliefs Taf. 17, 79 S. 43. *'Εφημερὶς* 1840 N. 462. Vgl. Sybel 7061. Der Rest des Ehrendenkmals für einen Phylarchen ist Mitteilungen V S. 319, 5 besprochen.

1190. Relieffragment im Piräus.

Es ist nur der Oberkörper eines Jünglings in Chiton und Mantel erhalten. Die Arbeit ist flüchtig aber sehr sicher.

1191. Relief in Athen.

Es ist nur das rechte Ende des Reliefs erhalten, und selbst dieses ist sehr stark zerstossen. Wir sehn zwei Mädchen dicht aneinander gedrängt stehn: die eine in Chiton und Mantel lässt beide Arme herabhängen und senkt den Kopf; vielleicht war in ihrer Linken ein Gegenstand aus Metall angesetzt. Die zweite hat die Linke erhoben, wol auf ein Scepter gestützt, und streckte die Rechte weit aus. Davor sind noch undeutliche Reste, in denen man neuerdings wol mit Recht Windungen einer grossen Schlange erkannt hat. Trotz der grossen Zerstörung übt die feine, weiche Umrisszeichnung noch einen grossen Reiz aus, und beweist die Entstehung in der blühendsten Zeit attischer Kunst.

Abgeb. R. Schöne, Griechische Reliefs Taf. 11, 57 S. 31. Vgl. *Bullettino* 1866 S. 131 (Pervanoglu). Mitteilungen V S. 219 (Milchhöfer). Sybel 5691. Vor der zweiten Gestalt steht der Rest einer Inschrift HP, welche zu *Δημήτηρ* zu ergänzen nahe liegt (Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien 1872 S. 850).

1192. Bruchstück eines Reliefs in Athen.

Auch hier macht die Zerstörung die Deutung ganz unmöglich, doch ist die Anmut der Zeichnung nicht völlig untergegangen. Nur der Oberkörper eines stehenden Mädchens ist erhalten geblieben.

1193. Relief in Athen, auf der Akropolis gefunden; in Athen. Die Darstellung ist ganz unklar. Links steht ein Mann und eine Frau, vielleicht hatten sie die Hände anbetend erhoben; ihnen gegenüber sehn wir einen nackten Jüngling, hinter diesem eine hohe Stele, die ein Relief trägt. Davor, in der Mitte, kniet ein Jüngling, wie es scheint neben einem rücklings auf die Erde Gestürzten, der die Hand erhebt. Man könnte eine Gruppe von Ringern dargestellt glauben; weniger wahrscheinlich ist, dass diese erhobene Hand einer aus der Erde auftauchenden Gestalt, etwa der Gaia, angehöre, von welcher der Jüngling etwas in Empfang nehme.

Eine ganz flüchtige Abbildung findet sich bei Heller, Ausgrabungen auf der Akropolis, N. 2, b, eine bessere bei Le Bas Taf. 58. R. Schöne, Griechische Reliefs Taf. 14, 66 S. 36. Links am Pfeiler steht . . . *ικοπος*, oben *Λεοντ* . . ., doch helfen diese Reste nichts zur Deutung. Ein Reliefträger, wie ihn diese und andere Darstellungen zeigen, ist abgebildet bei Schöne Taf. 14, 67. In derselben Art müssen wir eine grosse Menge der Anatheme aufgestellt denken. — Sybel 6930.

1194. (944.) Relief mit einer Triere, von Marmor, etwa 1852 in Athen auf der Akropolis gefunden.

Man hat dies gut gearbeitete Relief mit Wahrscheinlichkeit als Rest eines Ehrendenkmals angesehen, das für einen Sieg im Trierenwettkampfe errichtet wurde.

Abgeb. *Annali* 1861 Taf. M, 2 S. 327 (Henzen). Jal, *La flotte de César* S. 228 (wiederholt *Philologus* XIX Taf. 2 zu S. 564). Cartault, *La trière athénienne* Taf. 3 S. 8. *Revue archéologique, 3. série* I Taf. 8 S. 89. 133 (Lemaitre). Ueber das Technische vgl. ausser den genannten Schriften noch besonders Graser, *De veterum re navali* § 84. Arch. Ztg. 1864 S. 229*. 232*. 1874 S. 71, über die Wettkämpfe der Trieren H. Sauppe, *Commentatio de inscriptione Panathenaica* S. 10. Michaelis, Der Parthenon S. 326, 131. A. Mommsen, Heortologie S. 197. *Journal of hellenic studies* II S. 90. 315 (Gardner). — Sybel 6148.

1195. (403.) Relief, 1840 in Athen bei der Kapelle des h. Demetrios gefunden; Pentelischer Marmor.

Kenntlich sind auf diesem Bruchstück sowol durch Attribute als durch die Inschrift Herakles und Athene, letztere von ersterem, wie es scheint, bekränzt. Vor der Göttin befindet sich der Rest eines auf einem Sessel sitzenden Mannes, von dessen Namen sich nur der Schluss erhalten, den man verschieden, aber nicht sicher ergänzt hat. Nicht einmal darüber lässt sich Gewissheit erlangen, ob das Relief, dem übrigens mehrere Personen fehlen, Weihgeschenk, Schmuck einer Urkunde oder was sonst war.

Das Werk ist flüchtig gearbeitet, scheint aber nach der Form der Buchstaben noch dem vierten Jahrhundert anzugehören.

Abgeb. Le Bas Taf. 37, 1. *'Εφημερὶς* 1839 N. 298. Arch. Ztg. 1845 Taf. 33, 1 S. 129 (E. Curtius). Die Inschriften lauten *Ἡρακλῆς*, *'Αθηνᾶ*, . . . *ημος*. Die ansprechendste Ergänzung ist die von Meineke, *'Ακάδημος*; diese Figur würde dann aber nicht bloss zur Bezeichnung des Lokals anwesend sein, dazu nimmt sie einen zu hervorragenden Platz ein. Andere Vermutungen (Demos u. a.) bei Schöll, Arch. Mitteilungen aus Griechenland S. 63, 44. 84. Heydemann 453 konnte nur . . . *ιμος* auf dem Steine erkennen, während Le Bas, *Inscriptions* I 130 noch . . . *ημος* las. — Sybel 333.

1196. Relieffragment in Athen.

Es ist die rechte obere Ecke einer von Pfeilern und Giebel eingefassten Darstellung erhalten. Rechts steht ein Dreifuss, daneben eine bärtige männliche Gestalt; da diese kleiner ist als der Dreifuss muss man sie entweder für eine Statue halten, oder wenn sie einen lebenden Menschen darstellt, den Dreifuss für ein choregisches Anathem von bedeutender Grösse. Man kann den sogenannten Hesiod auf der Apotheose des Homer vergleichen.

Abgeb. R. Schöne, Griechische Reliefs Taf. 18, 82 S. 44. Le Bas Taf. 37. — Sybel 6619.

1197. Attisches Relief aus Pentelischem Marmor in Leiden.

Ein Krieger im Mantel, welcher am linken Arm den grossen runden Schild, in der Rechten eine Schale hält, steht einem Mädchen gegenüber, das in der gesenkten rechten Hand eine Kanne trägt, bereit ihm einzugiessen. Die Aehnlichkeit mit einer auf Vasenbildern derselben Zeit häufigen Scene, in welcher der Auszug des Kriegers in den Kampf zu sehn ist, liegt auf der Hand, ohne dass sich daraus eine sichere Deutung für unser Relief ergäbe.

Abgeb. Janssen, *Griekscke en romeinsche grafreliëfs uit het museum van oudheden te Leyden* Taf. 7, 19 S. 25.

1198. (299.) Orpheus und Eurydike, Marmorrelief in Villa Albani. Ergänzt sind beide Füsse des Orpheus, der rechte Fuss der Eurydike, die rechte Wade und der halbe Unterarm des Hermes. Die Hand desselben ist, wie die Wiederholungen zeigen, richtig ergänzt, nur musste sie viel flacher gehalten werden; sie springt in unangenehmer Weise aus der Fläche heraus.

Die Deutung dieses Reliefs auf Orpheus und Eurydike ist durch die Darstellung selbst gesichert; die Inschriften, welche ein andres in Neapel befindliches Exemplar hat, sind höchst wahrscheinlich modern, und können daher ebensowenig als Ausgangspunkt dienen, wie die eines in Paris befindlichen dritten, welche die Darstellung auf Antiope beziehn. Die gewöhnliche Sage berichtet, dass Orpheus, als er gefolgt von der wiedergewonnenen Gattin auf die Oberwelt zurückkehrte und nun das Gebot sich nicht umzusehn übertrat, nur einen letzten Blick auf die Entschwindende habe werfen können; der Künstler dieses Reliefs hat statt dessen ein kurzes Beisammensein in schmerzlicher Zärtlichkeit dargestellt. Eurydike neigt sich innig hin zu Orpheus und hat, als könne sie nicht von ihm lassen, die Hand auf seine Schulter gelegt; ihr antworten die Bewegungen des Orpheus, der sanft seine Hand auf die ihrige zu legen im Begriff ist. Aber es ist nur ein kurzer Moment des Wiedersehens, denn schon hat Hermes, der Seelenführer, Eurydike bei der Hand ergriffen, um sie wieder hinab zu führen. Doch auch dem Gott wird es schwer, das Paar zu trennen, ein Zug des Mitleids scheint auf seinem Antlitz zu lesen und die Rechte presst sich wie in

schmerzlicher Bewegung zusammen. Sein Herz widerstrebt der Pflicht des Berufs.

Den Helm des Orpheus findet man öfter an Amazonen (vgl. N. 238), es ist jedenfalls eine ausländische Tracht gemeint; an den Stiefeln, die zur Tracht der Thraker gehören, ist der überfallende Rand nur durch einen Einschnitt bezeichnet, vermutlich weil der Künstler auf malerische Zuthat rechnete. Hermes trägt nach älterer Weise ausser seinem kurzen Mantel ein Untergewand, charakteristisch ist an ihm der herabfallende Hut und der krauslockige Kopf; seine ganze Erscheinung stimmt merkwürdig überein mit den Jünglingen am Parthenonfries. Es ist derselbe Schnitt des Kopfes mit den kleinen, auch noch zu hoch stehenden Ohren, und das graziöse Motiv des aufgeschürzten Rockes findet sich dort ebenso. Aber auch die übrigen Figuren tragen in der Gewandung und in dem zarten Ausdruck den Stempel attischer Kunst und zwar der Blütezeit. Das Relief kann nicht lange nach dem Parthenonfries entstanden sein, es gehört an das Ende des fünften Jahrhunderts. Original ist es übrigens so wenig, wie jene anderen Exemplare. Dagegen sprechen mehrere auffallende Fehler, z. B. ist die linke Wade des Hermes verzeichnet, der rechte Daumen der Eurydike zu kurz u. s. w.

Es wäre möglich, dass diese Kopien zum Schmuck von Gräbern liebender Gatten bestimmt waren. Dies würde wenigstens der römischen Sitte entsprechen. Die Sarkophagdarstellungen zeigen, wie man durch analoge Bilder des Mythus die Verhältnisse des Gestorbenen und der Ueberlebenden auszudrücken liebte.

Das Relief ist eines der schönsten Beispiele für die schon von Winckelmann richtig erkannte, wenn auch nicht richtig begründete Eigentümlichkeit der griechischen Kunst, den Affekt möglichst zu mildern in der Darstellung. Wie zart und leise, nur durch sanfte stumme Geberden ist hier der grosse Schmerz ausgedrückt! Die Poesie kann sich freier bewegen in der Schilderung von Seelenbewegungen; der Plastik ziemt es das Natürliche im Ausdruck der Empfindung, das immer mit Heftigkeit verbunden ist, gleichsam zu dämpfen und in edle Zucht zu nehmen, wodurch es an Wirkung nicht verliert. Dies Gedämpfte und Gemässigte ist aber nur der älteren Zeit der Kunst eigen, später machte die Natur ihre Ungebundenheit geltend.

Abgeb. Zoega *Bassirilievi* I Taf. 42 S. 193. Die Beischriften des Pariser Exemplars *Amphion, Antiopa, Zetus* sind nach den Bemerkungen

von Zoega bei Welcker A. D. II S. 319 für modern zu halten, womit, wie O. Jahn (Arch. Ztg. 1853 S. 84) mit Recht bemerkt, jeder Grund zu der Annahme wegfällt, man habe eine ursprünglich auf Orpheus bezügliche Darstellung für einen andern Mythus benutzt. Und das um so mehr, weil die Komposition, wie Zoega I S. 196 sehr überzeugend ausgeführt hat, gar nicht der nach jenen modernen Inschriften vorauszusetzenden Scene entspricht. Jahn bezweifelt auch die Echtheit der griechischen Inschriften des Neapler Exemplars mit erheblichen Gründen.

Zoega, der zuerst die richtige Deutung gab gegen Winckelmann (*Monumenti inediti* 85), irrte doch in der Bestimmung des Moments, was in der Beschreibung der Stadt Rom III, 2 S. 531 hervorgehoben wird. Aber wie er den Gestus des Orpheus auffasst (*ella tutta rivolta al suo consorte ed amante la man gli pone sulla spalla ed egli afferra la mano di lei, come se cambievolmente cercasser d'accertarsi avere l'uno l'altro riavuto, anco le lor facce chinandosi l'una ver l'altra come per riunirsi*) scheint mir richtiger als Jahn's Bemerkung, er berühre mit seiner Hand sanft die ihrige, als wolle er sie entfernen und 'er sucht seines Fehls eingedenk in schmerzlicher Resignation den Abschied herbeizuführen.' Ich finde dies nicht so schön und natürlich, auch scheint mir die Bewegung der Hand mehr Zoega's Annahme zu empfehlen. Das harte Urteil Zoega's über den Stil des Reliefs, das er vor Phidias entstanden glaubt, scheint jetzt unbegreiflich, es gehört einer Zeit an, als man die Skulpturen vom Parthenon und überhaupt attischen Stil noch nicht genauer kannte. Besonders zu empfehlen ist die Schilderung des Reliefs in E. Braun's Ruinen und Museen Roms S. 649, wo es mit Recht nicht als Original (wie in der Beschreibung der Stadt Rom gemeint ist) sondern als Wiederholung eines Werks aus der Schule des Phidias angesehn wird. Nur die Schlussbemerkung: 'Man sollte vermuten, dass Hermes den Schlangenstab gehalten habe. Von dem Vorhandensein des letzteren zeigt sich indess keine Spur, was um so weniger Wunder nehmen wird, als die Alten in ähnlichen Darstellungen derartiges Beiwerk, selbst Waffen und was zur dargestellten Handlung gehört, nur durch den ausdrucksvollen Gestus der Hand und des Arms anzudeuten pflegen' — ist schwerlich richtig. — Vgl. Arch. Ztg. 1869 S. 16 (E. Curtius). Kekulé, Das akademische Kunstmuseum zu Bonn S. 38, 169. Morcelli, Fea und Visconti, *Description de la villa Albani* S. 150, 1031.

1199. Fragment einer gleichen Darstellung, auf dem Palatin in Rom gefunden. Griechischer Marmor.

Erhalten ist nur der Oberkörper des Hermes. Man darf annehmen, dass dies Exemplar dem Stil des Originales näher komme, als das vorige: die ganze Behandlung, z. B. an Wange und Arm, ist flacher, die Falten sind einfacher und bestimmter. Doch ist die Ausführung weniger sorgfältig, so sind die kleinen Falten unter dem Gürtel nur ziemlich äusserlich angedeutet.

Vgl. Matz, Antike Bildwerke in Rom III S. 132, 3730. Leipziger Berichte 1878 S. 121, 2 (Heydemann).

1200. (494.) Medea mit den Töchtern des Pelias,

Marmorrelief, das im Jahre 1814 im Hofe der alten französischen Akademie zu Rom bei Legung eines neuen Pflasters ausgegraben wurde. Jetzt befindet es sich im Lateranischen Museum; Pentelischer Marmor.

Dargestellt ist die Vorbereitung zur Schlachtung des Pelias, die Medea den Töchtern desselben angeraten hatte, unter dem Vorgeben, den zerstückten Körper des Greises neu verjüngt aus dem Kessel hervorgehen lassen zu wollen. Medea ist kenntlich an der fremdländischen, asiatischen Tracht. Sie trägt eine phrygische Mütze und eine Aermeljacke, die sich auch sonst findet und in Persien üblich war. Langsam feierlich, wie es die Rolle erforderte, die sie zu spielen hatte, tritt sie mit ihrem Zauberkasten heran und ist nun im Begriff, den Deckel des Kastens zu heben, um ihre Zaubermittel in den Kochkessel zu werfen. Die Töchter des Pelias, in einfach griechischer Mädchentracht erscheinend, sind geteilt in ihren Empfindungen; die eine, leichtbetörte, stellt bereits den Kessel zurecht, während die andere, die das Schwert führt, in trübes Nachsinnen versunken scheint, ob wirklich das entsetzliche Beginnen den Erfolg haben werde, den Medea verspricht.

Die Komposition des Reliefs ist von der höchsten Schönheit. Zwischen den ernsten gradlinigen Eckfiguren, bildet die mittlere mit der diagonalen Richtung ihres Körpers und mit dem belebteren Faltenwurf die schönste Vermittlung und Abwechslung. Aber wie im echten Kunstwerk alles formell Gefällige doch zugleich dem Charakter der Figuren entsprechen muss, so spiegelt sich auch in der bewegteren und zugleich etwas freieren Gewandung der Mittelfigur das leichtere, schnell betörte Wesen des Mädchens.

Die Darstellung ist, wie die Bewegung der Eckfiguren zeigt, in sich abgeschlossen; es wird auch noch durch ein besser erhaltenes Exemplar des Berliner Museums (N. 925) bestätigt, bei dem die ursprüngliche Begrenzung erhalten ist. Die Form, welche die Platte dort zeigt, ein nach oben hin etwas verjüngtes Viereck, scheint zu beweisen, dass das Relief bestimmt war, allein und ohne engeren Zusammenhang mit der Architektur aufgestellt zu werden. Für eine architektonische Einrahmung würde das Relief überdies zu flach sein.

Die Reinheit und der Adel des Stils und das still Ausdrucksvolle in der Darstellung der Empfindung, auch die Behandlung des Reliefs versetzen das Werk in die Blüthezeit attischer Kunst, doch reicht es schwerlich noch in das fünfte Jahrhundert hinein. Die Gestalt des gebückten Mädchens

scheint von der Sandalenbinderin an der Balustrade der Athena Nike (N. 764) beeinflusst.

Abgeb. in Böttiger's Amalthea I Taf. 4 S. 161 (Hirt) vgl. S. XXXIII. Ueber das persische Aermelkleid vgl. Böttiger I S. 169. II S. XII. Es findet sich auch auf dem Wiener Amazonensarkophag, der Bronce von Paramythia und auf Vasen *Compte-rendu* 1861 Taf. 5, 2. 1864 Taf. 5, 1. 1866 Taf. 4. Vgl. Pyl, *De Medeae fabula* II S. 59. Beschreibung der Stadt Rom III, 3 S. 184. Benndorf und Schöne, Die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums S. 61, 92. — Brunn hat in den Münchener Sitzungsberichten 1881 S. 95 entgegen der gewöhnlichen, auch oben befolgten Deutung, die Gestalt mit dem Schwert für Medea, die mit der Büchse für eine Peliade erklärt: aber die orientalische Tracht zwingt uns diese Gestalt für die fremdländische, also für Medea zu halten, für welche allein auch die Zauberbüchse passt; vgl. etwa die Gestalt auf der Talosvase (*Catalogo del museo Jatta* S. 805, 1501). Das Schwert dagegen wäre für Medea durchaus nicht bezeichnend; denn das eben ist der Kern der Sage, dass die Töchter den eignen Vater erschlagen. — Ueber die Berliner Wiederholung vgl. Conze in den Historischen und Philologischen Aufsätzen, E. Curtius gewidmet S. 99

1201. Relief, früher in Villa Albani, jetzt im Museum Torlonia. Griechischer Marmor. Ergänzt sind die Köpfe der beiden Gestalten rechts, der rechte Unterarm der sitzenden, neuerdings auch der linke des Herakles, und zwar mit den Aepfeln der Hesperiden. Unser Gips zeigt diesen Zusatz noch nicht.

Es ist leichter die kunstgeschichtliche Stellung dieses schönen Reliefs zu bestimmen, als seine Bedeutung. Denn im Stil zeigt es eine so auffällige Verwandtschaft mit dem Friese des Parthenon und ähnlichen Stücken, das Niemand zögern wird, das Original dieser Epoche zuzuschreiben. Dieses Exemplar scheint trotz des Materials nur die Kopie späterer, vielleicht erst römischer Zeit.

Die Darstellung zeigt uns in der Mitte einen sitzenden Mann, der nur mit einer Chlamys bekleidet ist; diese fällt über Rücken, Schenkel und Sitz. Mit der Rechten stützt er sich auf den Fels, mit der etwas erhobenen Linken hält er einen Stab. Links neben ihm steht Herakles, als schlanker unbärtiger Jüngling gebildet. Um den Unterarm hat er lose das Löwenfell geschlagen, dessen Schweif weiter unten sichtbar wird, die Rechte stützt er auf seine Keule. Im Haar zeigt sich ein Einschnitt wie für einen Kranz. Unten am Boden liegen Bogen und Köcher, vielleicht sein Eigentum. Rechts steht ein anderer Mann, unten in den weiten Mantel gehüllt. Er hält ein Schwert und einen langen Stab. Alle drei haben an den

Füssen Sohlen, deren Riemen plastisch nicht angegeben sind. Eine sichere Deutung vermögen wir nicht zu geben.

Abgeb. Zoega, *Bassirilievi* II Taf. 103 S. 261. Vgl. Arch. Ztg. 1879 S. 65, 287. (Schreiber). P. E. Visconti, *Museo Torlonia* S. 141, 289. Beschreibung der Stadt Rom III, 2 S. 534, 3. Petersen hat (Arch. Ztg. 1866 S. 258. 1877 S. 122) die Darstellung auf Herakles gedeutet, der in der Unterwelt Theseus befreit habe, während er Peirithoos auf dem fesselnden Felsensitz zurücklassen müsse. Wilamowitz (*Analecta Euripidea* S. 168) glaubt die Form der Sage dargestellt, nach der auch Peirithoos gerettet werde. Keins von beiden ist irgend wie sicher ausgesprochen. Auch scheint die stehende Figur im Mantel für Theseus wenig passend: es ist wol ein älterer Mann. Wenn Theseus dargestellt wäre, könnte es nur die Gestalt sein, die wir Herakles genannt haben, denn für beide Heroen würde diese Erscheinung passen. — Ueber eine Replik im Louvre vgl. Arch. Ztg. 1882 S. 80. Clarac II Taf. 202, 761.

1202. Artemis, Marmorrelief in Kassel.

Die Göttin ist nach älterer Weise noch langbekleidet dargestellt; sie hat eben ihre Jagdbeute, einen Hirsch ereilt und zückt den Speer auf ihn. Im Felde des Reliefs wird noch ein zweiter Speer sichtbar. Ob auch dieser der Göttin angehöre können wir nicht sagen. Nach dem edlen Stil scheint das Relief der älteren attischen Kunst anzugehören.

Vgl. Leitfaden für den Besuch der Sammlungen des Museums zu Kassel S. 11, 36.

1203. (391.) Marmorrelief, auf Andros gefunden, aus der Sammlung Borgia in das Museum zu Neapel übergegangen.

Auf den Stufen eines Tempels oder wohl richtiger eines Palastes, der durch eine Säule bezeichnet ist, sitzt Herakles; vor ihm steht Hebe, eine feine jungfräuliche und echt attische Gestalt, bereit ihm in seinen vorgestreckten Becher einzuschenken. Es ist offenbar, dass Herakles sich im Olymp, an den Stufen des olympischen Palastes befindet.

Die Einrahmung der Platte fehlt auf beiden Seiten, aber hinter Herakles konnte wol nichts mehr folgen, dagegen könnte hinter Hebe nach anderen Analogien noch die Figur des Weihenden vorhanden gewesen sein.

Die Inschrift auf den Stufen ist nicht mehr mit Sicherheit zu deuten, die auf der Platte selbst zwischen den Figuren eingekratzten Züge, welche offenbar später sind, lassen nur das Wort *καλὸς* erkennen, dem jedenfalls ein Name voranging. Die Sitte, den Namen einer geliebten Person überall einzukratzen, war den Griechen natürlich eben so bekannt, wie

uns, aber charakteristisch ist, dass sie das Wort *καλος* hinzufügten, während wir uns mit dem blossen Namen begnügen.

Aus den Formen der Inschrift geht hervor, dass das Relief noch vor dem Schluss des fünften Jahrhunderts verfertigt ist. Es ist nicht sehr sorgfältig ausgeführt, aber von echt attischem Charakter.

Abgeb. bei Kekulé, Hebe Taf. 4, 1 S. 44, wo sich die nötigen Nachweise finden. Zum Fundort vgl. Arch. Ztg. 1869 S. 104. *Documenti inediti per servire alla storia dei musei d'Italia* I S. 284, 45. Zu einer ähnlichen Darstellung gehörte 1204.

1204. Bruchstück eines Marmorreliefs in Athen.

Es ist nur ein Jüngling erhalten, der auf dem Unterbau einer Säule sitzt; an dem schräg über die Brust gehenden Wehrgehenk trägt er ein Schwert, als Sitz dient ihm wie es scheint ein Löwenfell. Die Gestalt ist der des Herakles auf N. 1203 sehr ähnlich, vermutlich stammt sie von einer gleichartigen Darstellung.

1205. (358.) Reiter, Bruchstück eines Reliefs aus böotischem Kalkstein, von einem Fürsten Giustiniani aus Griechenland mitgebracht, später beim Bildhauer Camuccini, seit Pius VII im Vatikan.

Man hat früher geglaubt, in diesem schönen Fragment ein Stück des Parthenonfrieses zu besitzen, und in der That ist die Tracht des Reiters vollkommen entsprechend, und der Stil ähnlich, auch die Dimensionen scheinen zu stimmen. Andrerseits steht aber die Bärtigkeit der Figur entgegen; denn nur an der Westseite, nicht aber an der Südseite des Parthenon, dem dieses Fragment nach der Richtung der Figur angehören müsste, kommen ein paar bärtige Reiter vor, und gewiss ist dies nicht zufällig. Entscheidend aber ist das Material und der Umstand, dass das Relief fast doppelt so weit vorspringt als am Fries des Parthenon. Man hat deshalb das Werk für den Schmuck eines Grabmals erklärt, da viele ähnliche Reliefs erhalten sind, auf welchen der Verstorbene dem Range oder der Neigung seines Lebens entsprechend hoch zu Ross dargestellt ist. Aber gegen diese Auffassung streiten die faltenartigen Reste unter dem Pferdekopf, welche doch nur einem zweiten Reiter angehören können. Wir müssen demgemäss auf eine Deutung verzichten.

Löcher am Kopf des Pferdes und an der Hand des Reiters zeigen, dass die Zügel, die der Reiter stramm hält, von Bronce

angefügt waren. Die Zeit des Reliefs wird durch die Aehnlichkeit mit dem Parthenonfries bestimmt. Dass es in Böotien entstanden sei, wird durch das Material höchst wahrscheinlich.

Abgeb. Nibby, *Museo Chiaramonti* II Taf. 45. Dodwell, *Alcuni rilievi della Grecia* Taf. 8 S. 7. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* IV Taf. 59. Arch. Ztg. 1863 Taf. 170, 2 S. 12 (Friederichs). Vgl. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 269; über Material und Herkunft Urlichs, Die Glyptothek S. 11. Mitteilungen IV S. 273 (Körte).

1206. (381.) Relief eines Reiters, in Sicilien gefunden jetzt im Museo Gregoriano in Rom.

Das Relief, welches einen Reiter darstellt, der mit höchst eigentümlicher Peitsche sein Pferd antreibt, wurde Anfangs auf Alexander mit seinem Bukephalos, später mit mehr Wahrscheinlichkeit für ein griechisches Grabrelief erklärt.

Abgeb. Avellino, *Dilucidazione di un antico bassorilievo.* Guidobaldi *Alessandro e Bucefalo.* Vgl. *Bullettino* 1859 S. 59 (Brunn). Das Relief kam am 22. Oktober 1849 bei einem Besuche des Pabstes Pius IX in Pompeji zum Vorschein (Fiorelli, *Pompeianarum antiquitatum historia* II S. 483), ward dem Pabst geschenkt und im Vatikan aufgestellt. Wie aber Helbig uns mitteilt, hatte man nach Aussage des jetzt verstorbenen alten Custoden Salvatore damals, wie so oft, unter anderem dies im Magazin des Museums befindliche Relief in der Asche verborgen, um es dann im Beisein des Pabstes zu entdecken. Als wirklicher Fundort wird Tyndaris vermutet.

1207. Kleines Bruchstück eines Reliefs, in Athen. Erhalten ist nur der Vorderkörper des Pferdes und Reste der menschlichen Gestalt, die eine phrygische Mütze getragen zu haben scheint. Die Uebereinstimmung mit 1206 ist auffällig.

V. Die Epoche des Praxiteles und Skopas.

Wie wir an die Spitze des vorigen Abschnittes den Namen des Phidias stellten, als des Meisters, dem vor andern die Kunst jener Zeit ihren Fortschritt und ihr Gepräge verdankte, so müssen wir diese Epoche nach den Künstlern nennen, welche der Ueberlieferung wie den erhaltenen Werken zufolge als die eigentlichen Vertreter der Eigentümlichkeit dieser Periode anzusehen sind, nach Praxiteles und Skopas. Diese Eigentümlichkeit beruht aber vornehmlich in der Darstellung des Seelenlebens.

Es geht eine weichere Stimmung durch diese Periode, als mit dem grossartigen Charakter der Zeit des Phidias vereinbar war, und die Kunst tritt dem Menschen näher. Die griechische

Plastik hat in dieser Periode die höchste Innigkeit erreicht, deren sie fähig war, und andererseits auch der bewegten Seelenstimmung, der Leidenschaft und dem Pathos ergreifenden Ausdruck gegeben. Allerdings ist der Zusammenhang mit dem Ernst und der Strenge der früheren Zeit noch nicht völlig gelöst; Adel und Würde bleiben noch immer notwendige Elemente, die dem Hinabsinken in völlig freie Natürlichkeit entgegenwirken und sich durch eine immer noch einfachere und strengere Behandlungsweise ankündigen, aber überall ist doch eine mildere und weichere Empfindung fühlbar, und die Herbigkeit der früheren Zeit ist geschwunden. Hieraus erklärt sich der unläugbare grosse Vorzug dieser Periode vor der früheren, dass der Kopf, der eigentliche Träger des Seelenausdrucks, erst jetzt seine volle Schönheit entwickelt. Wahrhaft seelenvolle Köpfe waren erst jetzt möglich, und diese Behauptung wird nicht auffallend erscheinen, wenn man die ganze Entwickelung der früheren Kunst bedenkt. Auf die typischen Gesichter des alten Stils konnten wohl die strengen und ernsten Gesichter der Zeit des Phidias folgen, nicht aber die milde seelenvolle Schönheit, die wir an der Eirene des Kephisodot und andern Werken finden werden. Die geschichtliche Notwendigkeit bedingt einen Anschluss der Köpfe des grossartigen Stils an diejenigen der altertümlichen Zeit und wir fanden sogar noch bestimmte einzelne Reminiscenzen wie den lächelnden Ausdruck, und in den Kampfscenen am phigalischen Fries und Theseion noch ganz ausdruckslose Köpfe.

Die Betrachtung der kulturhistorischen Verhältnisse, unter denen diese beiden Perioden erwachsen, lässt den angegebenen Unterschied natürlich erscheinen. Eine glückliche Zeit, wie es die des Phidias war, die auf dem Boden der Ueberlieferung steht und in Sitte und Glauben festhält am Erbe der Väter, wird nicht das Bedürfniss fühlen, die Vorgänge des innern Lebens, die schmerzlichen Kämpfe des Gemüths zu veranschaulichen, welche der innerlich durchwühlten Zeit, aus welcher die Kunst dieser Periode erwachsen, gerade nahe liegen, und wie in der Sophokleischen und Euripideischen Tragödie das Seelenleben einen tieferen und eindringlicheren Ausdruck gefunden hat als in der Aeschyleischen, ebenso verhält es sich mit der Plastik nach und vor dem peloponnesischen Krieg, der für die Kunst, wie für die ganze griechische Kultur einen bedeutsamen Wendepunkt bezeichnet.

Schon in der Einleitung zum vorigen Abschnitt ist be-

merkt worden, dass die Götterbilder dieser Periode weniger religiösen Gehalt haben als diejenigen des fünften Jahrhunderts. Finden wir doch unter ihnen bereits den mit einer Eidechse spielenden Apollo, eine Statue, die zwar schwerlich für den Kultus bestimmt war, aber doch unter allen Umständen ein Zeugniss dafür ist, dass man die Götter mehr wie liebliche Menschenkinder und in Motiven und Situationen des täglichen Lebens darzustellen anfing. Aber nur anfing; denn im Allgemeinen ist der religiöse Gehalt noch nicht geschwunden und es giebt einzelne Werke, wie die Hera Ludovisi, bei denen sich zweifeln lässt, ob das Göttliche oder Menschliche, die Würde oder die Anmut stärker in ihnen ausgeprägt ist. Das ist freilich gewiss, dass der religiöse Gehalt nirgends mehr so rein und ungemischt und darum so ergreifend hervortritt, wie in der früheren Zeit, aber sogar in religiöser Hinsicht ist die Zuthat milder Anmut nicht in allen Fällen eine Einbusse. Denn wenn es überhaupt erlaubt ist, zu den Eigenschaften der oder einiger griechischen Gottheiten auch die Liebe, freilich in ganz anderem Sinn als wir von der Liebe Gottes reden, zu rechnen, so findet diese Eigenschaft unläugbar erst jetzt ihren Ausdruck in der Plastik. Bei der sogenannten Hestia Giustiniani, der Hera Farnese, der Parthenos des Phidias, auch dem grossen Eleusinischen Relief, kann von einem Ausdruck der Liebe nicht gesprochen werden, der in der Eirene des Kephisodot unverkennbar ist.

In diesem Abschnitte haben wir die Anordnung befolgt, dass wir zuerst besonders die auf Praxiteles, Skopas und Lysippos zurückgeführten, oder mit ihren Schulen in Beziehung stehenden Werke besprechen, allerdings ohne diese streng nicht durchführbare Teilung äusserlich kenntlich zu machen, dann folgen die Idealgestalten, welche dieser Zeit zugewiesen werden, die Bildnisse und endlich einige kleinere Kunstwerke. Während von den Werken des vorigen Abschnittes ein grosser Teil in der Zeit entstanden ist, auf welche Stil und Erfindung weisen, und man sie in gewissem Sinne wol als Originale bezeichnen kann, haben wir hier eine grosse Menge späterer Kopien zu besprechen. Wir haben dieselben der Zeit zugewiesen, in der ihre Originale entstanden scheinen, auch wenn vielleicht durch die Hand des Kopisten eine oder die andere Veränderung und Umgestaltung an dem Vorbilde vorgenommen sein sollte. Nur auf die Vorbilder, nicht auf die vorliegenden Exemplare beziehen sich die Datirungen.

1208. Aphrodite, Statue aus Parischem Marmor, vermutlich 1650 in Fréjus gefunden, jetzt im Louvre. Ergänzt sind die rechte Hand mit dem Zipfel des Mantels, der vordere Teil des rechten Fusses und die linke Hand mit dem Apfel, doch treffen diese Ergänzungen das Richtige. Der Kopf war von der Statue getrennt, ist aber wol zugehörig, da ein anderes Exemplar, dessen Kopf erhalten ist, eine ganz ähnliche Haartracht und Gesichtsbildung zeigt.

Diese Statue von ungewöhnlicher, vornehmer Eleganz zeigt uns die Göttin in wenig bewegter Haltung stehend; ihre Kleidung ist ein schlichtes, ungegürtetes weites Gewand von äusserst feinem Stoff, welcher sich dicht an den Körper legt, und denselben gewissermassen durchscheinen lässt. Ausserdem trägt Aphrodite einen Mantel, der über dem linken Unterarm liegt, und dessen einen Zipfel sie eben mit der Rechten über die andere Schulter zu ziehen scheint; indem sie nun bei dieser Bewegung die linke Schulter etwas senkt, ist das Gewand von dieser herabgesunken, so dass die eine Brust entblösst wird. Das anmutige Motiv erhöht den Reiz dieser bei aller Einfachheit der Haltung so bewundernswürdig leicht und natürlich dastehenden Gestalt, und dient zugleich zur Charakteristik der Göttin.

Man hat in dieser in zahlreichen Kopien erhaltenen Figur die Venus Genetrix zu erkennen geglaubt, welche Arkesilaos im Auftrage Caesar's für den von ihm erbauten Tempel verfertigt hatte; Grund dieser Annahme war die Wiederholung der Figur auf einer römischen Münze, auf welcher sie als Venus Genetrix bezeichnet ist. Aber auf den Münzen wird derselbe Name ganz verschiedenen Darstellungen der Göttin beigefügt, so dass sich daraus nichts schliessen lässt. Andrerseits ist das Original unserer Figur um Jahrhunderte älter als Iulius Caesar, im Kopfe kann man sogar noch eine gewisse Altertümlichkeit spüren. Wir besitzen auch einige kleine Thonfiguren, die sicher lange vor Caesar entstanden sind, welche schon die Statue genau kopieren: es ist also unmöglich, dass diese von Arkesilaos stamme. Man hat allerdings auf die raffinirte Behandlung des Gewandes hingewiesen, und wenigstens diese der Umgestaltung eines älteren Originales in römischer Zeit zugeschrieben. Aber grade diese Gewandbehandlung ist ebenfalls schon in viel älterer Zeit nachzuweisen. Ansätze dazu finden wir bereits in den Giebelfiguren des Parthenon, dann findet sie sich z. B. an der kleinen unter der folgenden Nummer beschriebenen Statuette, und auch an einer Figur des Frieses

von Phigalia (893) lässt sie sich schon beobachten. Wir halten es demgemäss für sicher, dass diese schöne Statue der Aphrodite um 400 von einem attischen Meister geschaffen worden ist, aber wir vermögen nicht denselben mit Sicherheit zu nennen.

Abgeb. Piroli, *Musée Napoléon* I Taf. 61. Bouillon, *Musée des antiques* I Taf. 12. Clarac III Taf. 339, 1449. Müller-Wieseler II Taf. 24, 263; weitere Litteratur siehe bei Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 166, 135. Die zahlreichen Repliken zählt Bernoulli, Aphrodite S. 86 auf; vgl. Michaelis, *Ancient marbles* S. 307, 23. Fröhner, *Terres-cuites d'Asie mineure* Taf. 22, 1 S. 49. *Bulletin hellénique* VI Taf. 18. VII S. 90. Ueber die Venus Genetrix vgl. Wissowa, *De Veneris simulacris Romanis* S. 25 und die dort genannte Litteratur. Das Original der Statue möchte Brizio (*Bulletino* 1872 S. 104) in der Koischen Aphrodite des Praxiteles suchen, Furtwängler (Roscher's Lexikon der Mythologie I S. 413), indem er zugleich mit Recht den schönen Kopf N. 608 des Berliner Museums vergleicht, in der Aphrodite des Alkamenes Vgl. Arch. Ztg. 1882 S. 174 (E. Curtius). Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 320. Etwas Sicheres lässt sich nicht behaupten, doch halten wir die Beziehung auf den älteren Meister für die wahrscheinlichere.

1209. Marmorstatuette im Piräus. Das Mädchen hat in seiner ganzen Erscheinung, namentlich der Gewandbehandlung und dem Kopftypus, viel Aehnlichkeit mit der eben besprochenen Statue der Aphrodite. Der hauptsächliche Unterschied zeigt sich in der Kleidung, die hier der Tracht des alltäglichen Lebens mehr entsprechend ist. Wir halten demgemäss die Statue für das Bildniss eines gewöhnlichen Mädchens, das etwa als Weihgeschenk für ein Heiligtum bestimmt gewesen sein mag. Als Entstehungszeit wird auch für diese Figur der Anfang des vierten Jahrhunderts zu gelten haben.

1210 (411). Eirene und Plutos, Gruppe aus attischem Marmor, früher in Villa Albani, durch Napoleon nach Paris entführt, und bei der Zurückgabe der geraubten Schätze durch König Ludwig von Baiern gekauft und in die Glyptothek zu München versetzt. Ergänzt sind der rechte Arm der Frau, die Finger ihrer linken Hand mit dem — hier entfernten — Gefäss, die halbe Nase und einige Falten des Gewandes; an dem Knaben sind neu beide Arme, der linke Fuss, der vordere Teil des rechten und der Hals. Sein Kopf ist antik, aber nicht zugehörig; er stammt wol von einer Erosstatue.

Für die Ergänzung der Gruppe ist die Wiederholung derselben auf einer athenischen Broncemünze massgebend.

Darnach zu urteilen ist der rechte Arm der Frau richtig ergänzt; seine Erhebung war ja auch durch das Nackte und durch das Gewand deutlich angezeigt, in der Geberde aber, die der Ergänzer der rechten Hand gegeben, hat er sich geirrt. Man versteht nicht, was das Zeigen mit dem Finger nach oben bedeuten soll; die Gestalt hielt in dieser Hand ein Scepter, und ein solches ist ihr in diesem Abguss auch wieder gegeben. Die Geberde des rechten Armes des Knaben ist glücklich getroffen, es ist ein Ausdruck kindlicher Zuneigung, dem der sanft geneigte Kopf der Frau gleichsam antwortet. Die Ergänzung des Kruges dagegen ist rein willkürlich und wol nur durch die Annahme veranlasst, dass der Knabe Dionysos sei. Auf den Münzen sieht man den Knaben ein Füllhorn halten, und darnach ist ihm an diesem Abguss ein solches in die Hand gegeben; nicht ganz richtig, wie wir aus einer seitdem aufgefundenen Wiederholung des Knaben (N. 1211) sehen. Das Füllhorn war grösser, und wurde von der Hand der Frau gestützt, doch legte vermutlich auch der Knabe sein Händchen daran.

Winckelmann, welcher die Gruppe zuerst veröffentlichte, ging von dem Kruge aus, und deutete darnach die Frau als Leukothea, die noch besonders durch den Kopfschmuck, das Kredemnon bezeichnet sei, den Knaben als den von ihr gepflegten Dionysos. Aber das Kredemnon der Leukothea, welches sie dem schiffbrüchigen Odysseus zuwirft, und das dieser sich um den Leib bindet um sich zu retten, ist offenbar eine Art Schleier, und dass auf den Krug nichts zu geben sei, ist schon bemerkt. Auch ist die Frau eine viel zu feierliche Erscheinung, als dass sie eine Nymphe vorstellen könnte.

Wir erfahren, dass die Athener nach der glücklichen Schlacht bei Leukas, und dem daraufhin mit Sparta geschlossenen Frieden 375 v. Ch. einen Kultus der Eirene, der Friedensgöttin eingerichtet haben, und es ist äusserst wahrscheinlich, dass im Zusammenhange damit Kephisodotos, der Vater des Praxiteles, die Gruppe gebildet habe, die uns als die Eirene, den Gott des Reichtums, Plutos, auf dem Arme haltend, geschildert wird. Der Zeit des Kephisodot aber gehört offenbar das Original unserer Gruppe an, die einerseits an die Jungfrauen des Parthenonfrieses mahnt, andererseits in dem ausdrucksvollen, sanften Charakter an die jüngere attische Schule des Praxiteles erinnert, und so hat die Vermutung den allergrössten Grad von Wahrscheinlichkeit, dass uns eben hier eine Kopie jenes Werkes des Kephisodot er-

halten sei, zumal für den Gott des Reichtums kaum ein passenderes Attribut zu finden wäre, als das Füllhorn, und dieses zu keiner anderen Deutung recht passen würde.

Die Komposition ist von der höchsten Schönheit. Die Köpfe neigen sich zusammen wie die Herzen, die Gruppe berührt uns fast wie eine christliche Madonna. Das Gewand der Eirene zeigt eine schöne Mischung von Ernst und Zufälligkeit, von Anmut und Würde, es entspricht ganz der im schönsten attischen Stil so häufigen Tracht. In keinem der uns erhaltenen antiken Werke ist so viel Innigkeit und Wärme der Empfindung, die aber noch ganz in den Grenzen der Plastik bleibt; ähnlich wie auf dem Orpheusrelief und auf einigen griechischen Grabsteinen, die ihrer Stimmung nach dieser Gruppe verwandt sind, das Empfindungsleben mehr durch Geberden angedeutet als durch sprechende Mienen ausgedrückt ist. Diese Verschwiegenheit im Ausdruck der Empfindung, deren voller und natürlicher Erguss gleichsam gedämpft wird durch hohe und edle Haltung, würden wir in einer jüngeren Zeit vergeblich suchen.

Abgeb. Winckelmann, *Monumenti inediti* 54. Piroli, *Musée Napoléon* I Taf. 74. Bouillon, *Musée des antiques* II Taf. 5. Clarac IV Taf. 673, 1555A. Müller-Wieseler II Taf. 35, 407. Overbeck, Plastik [3] II S. 9. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 434. Arch. Ztg. 1859 Taf. 121—123 S. 1 (Friederichs). Die Rückführung des Werkes auf Kephisodot ist das Verdienst Brunn's (Ueber die sogenannte Leukothea). Vgl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek [4] S. 123, 96 und die nächste Nummer. Ueber das *κρήδεμνον* der Leukothea vgl. Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande XXXVII S. 91 (Ritschl).

1211. Plutos, Bruchstück einer Wiederholung der eben besprochenen Gruppe des Kephisodot aus Pentelischem Marmor, im Hafen des Piräus gefunden und im dortigen Museum aufbewahrt.

Die Kopie ist ein wenig hart und oberflächlich, aber das Fragment ist für uns von Wert durch die oben erwähnte, dadurch gesicherte Ergänzung des Füllhornes, und besonders weil uns nur hier das Köpfchen des Kindes erhalten ist, dessen liebenswürdiger Ausdruck an den kleinen Dionysos des Praxiteles (1212) erinnert.

Abgeb. Mitteilungen VI Taf. 13, 1 S. 363 (Köhler). Murray, *A history of greek sculpture* II S. 252.

1212. Hermes des Praxiteles, Statue aus feinem Parischem Marmor, am 8. Mai 1877 im Heratempel zu Olympia vor den Resten der Basis auf welcher sie einst stand, liegend

gefunden. Einzelne Teile, wie besonders Kopf und Oberkörper des Knaben und der rechte Fuss sind erst später entdeckt worden.

Pausanias beschreibt unter den Werken, die er im Heratempel sah, einen Hermes mit dem Kinde Dionysos, ein Werk des Praxiteles. Dass wir in dieser Statue jenes Werk wieder entdeckt haben, und also hier ein sicheres Original dieses hochgefeierten Meisters besitzen, ist über allen Zweifel erhaben; die unglaubliche Vollendung des Werkes würde uns auch unter weniger günstigen Umständen nötigen, es für eine Originalarbeit zu halten. Die Erhaltung ist, trotz der fehlenden Teile, eine fast beispiellos glückliche: die Oberfläche hat nicht gelitten, und vor allem ist das Gesicht ganz ohne Beschädigung geblieben. Die Statue hat sich im Altertum keines so hohen Ruhmes erfreut, wie andere Schöpfungen des Praxiteles: für uns ist sie von ganz unschätzbaren Werte, und hat uns, wie wir wol behaupten dürfen, erst die Möglichkeit gegeben, Praxiteles und seinen Ruhm einigermassen zu begreifen. Von ihr wird jede Besprechung des Praxiteles auszugehen haben.

Hermes, der heitere, dienstwillige Jüngling, der sich so vieler verwaister und verlassener Götterkinder annehmen musste, hat hier den kleinen Dionysos auf den Arm genommen, um ihn zu den Nymphen zu bringen, die das Knäblein erziehen sollen. Er hat Halt gemacht auf dem Wege, über einen Baumstamm seinen faltigen Mantel geworfen, und darauf den Arm gestützt, der dem Kind zum Sitze dient. Denn nicht hülflos, wie der Menschen Kinder sind, zeigt sich uns der junge Gott: er sitzt fest auf dem Arm seines Bruders und Beschützers, und weiss sich sicher zu bewegen. Sein rechtes Händchen hat er zutraulich auf die Schulter des Hermes gelegt, sein linkes streckt er bittend und verlangend nach dem Gegenstand aus, den jener in der Rechten hielt. In der Haltung, der Wendung des Kopfes, der ganzen Bewegung ist das Bitten und Betteln des kleinen Schelms mit so liebenswürdiger, rührender Natürlichkeit dargestellt, dass wir sicher sind, er würde das Ziel seiner Wünsche erreichen, auch wenn Hermes nicht ein so freundlicher, heiterer Pfleger wäre. Da die Rechte des Hermes fehlt, können wir nicht mit Sicherheit angeben, wonach der Kleine so verlangt: das Wahrscheinlichste ist, dass es eine Traube war, zu der es den kleinen Bakchos ja mit aller Gewalt hinziehen muss. Man hat bemerkt, dass es dann unerklärlich bleibe, dass Hermes

das Kind nicht anblicke, dass er vielmehr an diesem vorbei wie lauschend oder träumend in die Ferne schaue, und dass es demnach wahrscheinlicher sei, er habe ein Paar Krotalen gehalten, durch deren hellen Klang er das Kind ergötze. Wir halten das nicht für richtig; es würde dann jede deutlichere Bezeichnung des Dionysos fehlen. Allerdings ist das Auge des Hermes nicht auf den Kleinen gerichtet, aber Niemand der unbefangen vor die Gruppe tritt, wird dies bemerken: die leise Neigung des Hermes zu seinem kleinen Bruder hin, genügt, um in uns die Vorstellung zu erwecken, dass er ihn anschaue. Auch die Eirene des Kephisodot sieht ihren Schützling nicht gerade an, ebenso wie in der Gruppe des Menelaos die Blicke der beiden Personen sich nicht begegnen, obwol sie sich so tief in die Augen zu sehen scheinen. Der Künstler ist zufrieden, wenn er in uns die Vorstellung erregt, die er wünscht; von einer peinlichen Nachahmung der Natur abzugehen, veranlassen ihn andere, künstlerisehe Erwägungen. Praxiteles hat sich hier vielleicht etwas mehr von letzteren leiten lassen: er wünschte möglichst wenig von dem bezaubernden Eindruck, den der Kopf des Hermes von vorne gesehen macht, zu verlieren, und wendete ihn deshalb etwas weniger zur Seite, als jene andern Künstler, aber sein Gedanke bleibt darum doch klar und verständlich genug.

Hermes zeigt jetzt kein einziges seiner gewöhnlichen Attribute. Im Haar wird ein Kranz aus Metall gelegen haben. An den Füssen trägt er einfache Sandalen; von Flügeln, welche sich hier gefunden haben könnten, ist keine Spur vorhanden. Dagegen werden wir wol in der linken Hand des Gottes sein Abzeichen, den Heroldstab, voraussetzen müssen: die Hand zeigt eine runde Oeffnung, die offenbar ein stabförmiges Gerät aufnehmen sollte.

Die Arbeit der Gruppe ist trefflich, wie man es nach dem Namen des Meisters voraussetzen darf, aber der Stil ist weit freier, als wir es erwartet hätten. Durch die verschiedene Art der Glättung sind die verschiedenen Stoffe, sind Körper und Gewand gesondert. Dies letztere ist von einer Freiheit der Falten, einem Reichtum der Beobachtung, einer edlen Vornehmheit, und doch wieder von einer so grandiosen Natürlichkeit, wie es ohne diese Statue Niemand schon bei Praxiteles voraussetzen würde. Und obwol dieses Gewand mit so viel Liebe und Fleiss angelegt und ausgeführt ist, drängt es sich doch nicht im mindesten hervor. Wir werden seiner Vortrefflichkeit nicht inne, so lange uns die Betrachtung der

ganzen Gruppe fesselt; Praxiteles wollte nicht mit einem technischen Kunststück glänzen. Das Haar des Hermes ist trefflich behandelt, ohne Stilisirung, ohne Unfreiheit; das des Kindes scheint noch etwas von der stilisirenden Manier der früheren Zeit beeinflusst. Der Kopf des Hermes zeigt uns eine weitere Entwicklung des feinen, altattischen Typus, den wir schon bei Werken wie dem Salber aus München (N. 462) oder der Bronce aus Tarsos (N. 461) fanden. Die Stirne wölbt sich über der Nase etwas vor; diese Erhebung ist oben und an den Schläfen von zarten Einsenkungen begrenzt. Die Nase ist leicht gekrümmt, entfernt von allem toten Schematismus, und setzt sich deutlich von der Stirne ab. Sie ist durchaus nicht zart, der Nasenrücken sogar etwas breit, wie es für den kräftigen Jüngling passt, aber von einer sehr edlen und reichen Form. Die Nasenflügel sind sehr fein gebildet, wie überhaupt der zarte Reiz des Kopfes vornehmlich in der Feinheit seines unteren Teiles, besonders des Kinnes, begründet ist. Um den frischen, etwas geöffneten Mund, scheint ein Lächeln zu schweben, nnd das Grübchen im Kinn vollendet die Charakteristik dieses lächelnden, sinnenden, freundlichen Gottes. In der Seitenansicht geht Manches von dem Reiz dieses Antlitzes verloren, die geteilte Stirn, die etwas starke Nase wirken weniger günstig, und wir empfinden, dass Praxiteles in seiner Gruppe vor allem die Vorderansicht des Kopfes zur Geltung bringen wollte.

Im Körperbau ist Hermes weit entfernt von aller äusserlichen Eleganz; er ist breit von Brust, und kräftig von Gliedern, der echte Gott der Palästra. Seine Hand ist gross und kräftig, aber von prächtiger Gliederung; sein Fuss gehört zu den schönsten, die uns aus der antiken Kunst geblieben sind. Im Körper ist eine bewundernswürdige Feinheit und Zartheit mit den kräftigen Formen verbunden; ohne jene würden diese vielleicht etwas schwer erscheinen, wie wir dies an dem Hermes im Vatikan (N. 1218) bemerken, jetzt aber umgiebt eine solche Fülle von Lieblichkeit den kräftigen Wuchs, dass ein Gedanke an Schwere oder gar Schwerfälligkeit nicht in uns aufzukommen vermag. 'Nur in dieser letzten und feinsten Vollendung, für die und in der die Statue gedacht ist, übt sie ihre Wirkung, die in jeder, auch der leisesten Abminderung der blühenden Erscheinung versagt. Der Hermes zeigt nicht nur, wie viel gewonnen, sondern auch wie unendlich viel für uns verloren ist, auch da wo wir zu besitzen glauben'.

Dass Praxiteles bei seinen Statuen Bemalung angewendet

hat, ist uns aus dem Altertum überliefert. An den Haaren der Statue sowie an den Riemen der Sandale fand sich rotbraune Farbe; dieselbe diente nach einem ganz geringen Rest zu urteilen, nur als Untergrund für Vergoldung. Der Rücken der Statue ist nicht ganz vollendet; er war bei ihrer Aufstellung im Heraion kaum sichtbar.

Von den zahlreichen Abbildungen nennen wir nur folgende: Ausgrabungen zu Olympia III Taf. 6—9 S. 10. V Taf. 7—10 S. 8. Funde von Olympia Taf. 17. 18 S. 15. A. Bötticher, Olympia Taf. 10 S. 328. Overbeck, Plastik[3] II Titelblatt S. 37. Murray, *A history of greek sculpture* II Taf. 20 S. 256. Lucy M. Mitchell, *Selections from ancient sculpture* Taf. 8. Eine von Schaper ausgeführte Ergänzung ist abgebildet in ihrer *History of ancient sculpture* S. 441, vgl. 437. Lützow's Zeitschrift für die Bildende Kunst XVIII S. 168, vgl. 199. Vgl. *Philologus* XL 1881 S. 197 (Rumpf) und die hier sowie von Overbeck angeführte Litteratur. *Journal of hellenic studies* III S. 81 (A. H. Smith). Kekulé, Ueber den Kopf des Praxitelischen Hermes (aus welcher Schrift oben ein Satz angeführt wurde). Deutsche Rundschau VIII 1882 S. 188 (Brunn), und die folgende Nummer.

1213. Hermes, Relief aus rötlichem Sandstein, 1767 in Godramstein bei Landau gefunden, jetzt im Antiquarium zu Mannheim. Die Gestalt des Hermes ist eine offenbare Nachahmung der Praxitelischen Statue, doch dürfen wir bei dieser nicht etwa den Beutel voraussetzen, den hier der Gott in der Rechten hält; es ist dies ein erst später aufkommendes Attribut. Der Hahn links auf dem Postament, der Bock und die Schildkröte rechts sind ebenfalls geläufige Sinnbilder des Hermes in der späteren Zeit. Entstanden ist dies rohe Relief natürlich erst in der nachchristlichen Epoche.

Abgeb. Wiener Uebungstafeln, 2. Serie, A Taf. 12, 9. *Journal of hellenic studies* III S. 89. Vgl. Haug, Die römischen Denksteine des Antiquariums in Mannheim S. 19, 11, wo weitere Litteratur angeführt ist. Zu den Symbolen vgl. Dütschke IV 306.

1214. (445). Apollo Sauroktonos, Erzstatue in Villa Albani. Ergänzt ist nach andern Wiederholungen der Baumstamm mit der Eidechse.

Plinius berichtet, Praxiteles habe einen eben erwachsenen Apollo gebildet, der einer herankriechenden Eidechse mit dem Pfeil aus der Nähe nachstelle. Nach diesen Worten besitzen wir in dem vorliegenden Werk die Nachbildung einer Praxitelischen Figur. Indessen ist die Bedeutung derselben noch rätselhaft. Man ninmt an, dass die Eidechse, von welcher wir allerdings wissen, dass sie in irgend einem Bezug zur Mantik stand, in der Weise zur Wahrsagung benutzt wurde, dass

man sie belauschte und durchspiesste, 'wobei es vielleicht darauf eben ankam, ob sie willig, etwa an einen geheiligten Baum herankam und Stich hielt oder gefehlt, oder wie sie getroffen wurde', und diese Art von Weissagung übe hier Apollo aus, von dem alle Arten der Weissagung abstammten. Allein einmal ist die Durchspiessung der Eidechse eine Annahme, die man überhaupt und namentlich von Apollo gerne fern hielte, auch lässt sich schwerlich aus den sonstigen Bräuchen der griechischen Mantik etwas Analoges anführen, und dann führt die einzige uns erhaltene Nachricht von einer der Eidechse beigelegten seherischen Kraft doch auf eine ganz andre Vorstellung. Es wird uns nämlich von der Statue eines Sehers berichtet, an dessen rechte Schulter eine Eidechse herankroch, während zu seinen Füssen, ein zerschnittenes Opfertier lag mit blossgelegter Leber. Das letztere bezeichnete den Mann als kundig der Eingeweideschau, die Eidechse aber, die an sein Ohr herankroch, erscheint als Besitzerin irgend welcher verborgenen Kunde, die sie dem Seher mitteilen wird. In sich selbst also besitzt sie das Mantische, ähnlich wie die Schlange, und es scheint keiner Durchspiessung zu bedürfen um ihr ein Orakel zu entlocken.

Aber auch der Charakter der Figur wiederstrebt einer solchen Deutung. Praxiteles hat den Gott aller und jeder Feierlichkeit und Würde entkleidet, so dass es nicht gerechtfertigt erscheint, eine ernstere oder auch nur bedeutungsvolle Handlung vorauszusetzen. Wir vermuthen, es handle sich um ein blosses Spiel. Die Eidechse ist besonders interessant wegen ihrer ungemeinen Schnelligkeit. Dies will der knabenhafte Gott erproben, er zückt den Pfeil nach ihr, nur um zu probieren ob er wohl das schnelle Tier trifft. Die Stellung des Gottes, von welcher mit Recht bemerkt ist, dass er halb versteckt hinter dem Baum wie in einem Hinterhalt stehe, das knabenhafte Alter und endlich der naive Charakter des Ganzen scheinen diese Auffassung sehr zu empfehlen. Auch ist eine Vase bekannt, worauf ein Knabe dargestellt ist, der nach einer Eidechse sticht, und hier wird man nicht an etwas Anderes denken, als an ein Spiel, 'wozu die ausserordentliche Schnelligkeit und Gewandheit des schönen Tierchens Anlass bot.'

Gegen den Einwand aber, dass sich ein solches Spiel wohl für einen gewöhnlichen, nicht für einen göttlichen Knaben schicke, ist eben die ungewöhnliche Darstellungsweise des Gottes anzuführen. Gerade in der Zeit des Praxiteles

beginnt die Richtung, die Götter in einer mehr menschlichen Weise darzustellen. So wie wir den Dionysos mit dem Panther spielen sehen, die Aphrodite an ihrem Haar oder Schmuck beschäftigt, also in Aktionen, welche ohne alle tiefere Bedeutung sind, ebenso spielt hier Apollo mit der Eidechse.

Dies Werk, von dem nicht wenige Kopien auf uns gekommen sind, giebt eine deutliche Vorstellung von einer Eigenschaft des Praxiteles, von seiner Grazie. Die Stellung des Apollo ist nicht nur im Altertum schon kopirt, man findet sie auch nicht selten in den lieblichsten Reliefs von Thorvaldsen. Die beste unter allen Kopien ist eine Marmorstatue im Vatikan, deren Kopf und Haar noch deutlich jene stilisierende Behandlungsweise der früheren Kunst erkennen lassen. Dies so wie die Darstellung in Lebensgrösse, welche das Vatikanische Exemplar gewiss vom Original beibehalten hat, wirken dem Eindruck einer allzu gewöhnlichen Natürlichkeit und Niedlichkeit entgegen, den man von dieser verkleinerten Kopie leicht erhält.

Abgeb. Winckelmann, *Monumenti inediti* N. 40. Clarac III Taf. 486 A, 905 E. Rayet, *Monuments de l'art antique* II Taf. 47. Vgl. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* zu Taf. 13. Welcker A. D. I S. 406. *Revue archéologique* VI S. 81. 288. 482 (Duchalais). Morcelli, Fea und Visconti, *Description de la villa Albani* S. 134, 952. Welcker's Zeitschrift S. 312, 13 (Zoega). Becker, Augusteum II S. 32.

1215. Aphrodite, Statue von Parischem Marmor, aus Palast Braschi in Rom nach München in die Glyptothek gelangt. Ergänzt sind der obere Teil des Kopfes, die Nase, der halbe rechte Vorderarm, der linke vom Armband an abwärts bis zur Hand, an der wieder die Finger neu sind, endlich die Füsse nebst einigen Teilen der Vase und des Gewandes.

Von der weltbekannten Statue der Aphrodite in Knidos, wohl dem gefeiertesten Werke des Praxiteles, sind uns sichere Nachbildungen auf verschiedenen Münzen von Knidos erhalten, die wenigstens eine allgemeine Vorstellung von der Komposition zu geben im Stande sind. Die Göttin war in's Bad steigend gedacht, und legte eben, indem sie sich schon nach ihrer rechten Seite wendete, mit der Linken das letzte Kleidungsstück auf ein neben ihr stehendes Wassergefäss; nach dieser Seite war auch ihr Kopf gewendet. Wir besitzen eine Reihe von Statuen, die uns übereinstimmend dasselbe Motiv darbieten: in diesen dürfen wir Kopien des Praxitelischen Meisterwerkes sehen. In den Einzelheiten scheinen allerdings

Abweichungen vorzukommen; so ist in einer anderen Statue der Blick der Göttin mehr nach unten gerichtet, wie hier, und auch der linke Unterarm nicht erhoben, sondern gesenkt. Welche Kopie die treuere sei, ist nicht sicher zu sagen, doch ist zu bemerken, dass die Abweichung der Münchener Statue von jener anderen nicht so gross ist, als es auf den ersten Blick scheint. Die erstere ist nämlich nicht ganz richtig aufgestellt, sie ist zu sehr nach ihrer Rechten geneigt, und die ganze Gestalt bekommt dadurch etwas Unsicheres, Schwankendes, das nicht beabsichtigt sein kann. Dass die jetzige Haltung der Gestalt nicht die richtige sei, lehrt ein Blick auf das Gefäss, dessen unterer Teil ganz schief ist, und auch die Zipfel des Gewandes können in der Natur so nicht fallen. Denken wir uns die Gestalt mehr nach der Seite des Gefässes hin geneigt, so wird auch wohl der jetzt störende Umstand verschwinden, dass die Göttin ihr Gewand zu sich hin zu ziehn, also aufzunehmen scheint, während die Wendung ihres Körpers nach der andern Seite hin beweist, dass sie sich entfernen will, es also erst niederlegt.

Die ganze Auffassung der Göttin ist eine edlere, feinere als sie uns in den späteren Aphroditegestalten wie der Mediceischen entgegentritt; die Bewegung der Rechten müssen wir als eine unwillkürliche ansehen, jeder Gedanke an Beobachter ist dieser Aphrodite fremd. Sie ist ohne Beziehung auf die Aussenwelt nur auf ihr einfaches Thun gerichtet, und macht dadurch einen viel ruhigeren, wohlthuenderen Eindruck als jene anderen Aphroditen, die unbefugte Lauscher zu fürchten scheinen. Die Arbeit dieser Statue ist recht gut, einfach und weich, wenn auch nicht sehr vollendet.

Abgeb. Lützow, Münchener Antiken Taf. 41 S. 71. Clarac IV Taf. 618, 1377. Conze, Heroen- und Götter-Gestalten Taf. 41. Overbeck, Plastik [3] II S. 31. Die Rückführung dieses Typus auf die Knidische Aphrodite hat zuerst E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* I zu Taf. 11 ausgesprochen, dann Levezow, Ueber die Frage, ob die Mediceische Venus ein Bild der Knidischen vom Praxiteles sei, weiter ausgeführt. Vgl. Arch. Ztg. 1876 S. 145 (Michaelis). Friederichs, Praxiteles S. 39. Brunn, Beschreibung der Glyptothek [4] S. 163, 131 und die in diesen Aufsätzen angeführte Litteratur.

1216. Torso eines Satyrs aus schönem Parischen Marmor im Louvre, bei den von Napoleon III auf dem Palatin zu Rom unternommenen Ausgrabungen in den Ruinen des Kaiserpalastes gefunden, und zwar in einem achteckigen, mit vier Thüren und vier halbrunden Nischen versehenen Durchgangs-

raume. In einer dieser Nischen wird die Statue gestanden haben.

Kaum von einer Statue des Altertums sind so zahlreiche Kopien vorhanden, als von dieser; fast jede Sammlung hat Exemplare derselben aufzuweisen. Im Berliner Museum befinden sich zwei, N. 257. 258, nach denen wir uns den Torso ergänzen können. Der Satyr steht, mit dem rechten Ellenbogen auf einen Baumstamm gelehnt, bequem da, die Linke ist leicht in die Seite gestemmt. Der Körper ruht nur auf dem linken Beine auf, der rechte Fuss ist etwas zurückgezogen und ganz entlastet. Quer über die Brust trägt der Satyr lose umgeworfen ein Pantherfell. In der Rechten hält er die Schalmei, auf der er eben geblasen, und schaut unthätig, träumerisch in behaglichem Nichtsthun gerade vor sich hin. Die Bildung dieses jugendlichen Satyrs ist sehr edel: nur die Form der Ohren erinnert an das Tierische, während sich im Körper zwar etwas die weichliche, üppige, und Anstrengungen wie Abhärtungen feindliche Natur dieser urwüchsigen Wesen ausspricht, jedoch in einer so feinen, zarten, und vor allem durch das jugendliche Alter gemilderten Weise, dass wir nur mit Staunen diesen schönen, kräftigen und doch weichen Körper betrachten können. Der Kopf, wo er erhalten ist, zeigt eine frische Munterkeit, ganz wie sie zu dem Charakter dieser zu jedem Streich aufgelegten, harmlosen Naturkinder passt.

Ueber alle Kopien ragt dieser Torso durch die Trefflichkeit der Arbeit hoch empor, so hoch dass man ihn fast für das Originalwerk halten könnte, zumal wir das Original der vielen, grösstenteils in Rom gefundenen Repliken in Rom voraussetzen müssen; doch scheinen einige Unvollkommenheiten der Arbeit der Annahme zu widersprechen. Sicher aber müssen wir den Torso für den Rest einer ganz ausgezeichneten Kopie halten.

Ueber den Meister dieses Werkes haben wir keine schriftliche Ueberlieferung; dass sein Werk sich einer ganz ungewöhnlichen Beliebtheit erfreute, lehren die zahllosen Kopien, und dass es dieselbe nach Erfindung sowohl wie Ausführung verdiente, können wir behaupten. Man hat das Werk auf Praxiteles zurückgeführt, und mit der Satyrstatue identifiziert, welche den Zunamen *περιβόητος* führte. Das ist nicht möglich. Jener Satyr war der Teil einer Gruppe, die aus dem bärtigen Dionysos und der Methe, der personifizierten Trunkenheit bestand; dass unser Satyr nie einer Gruppe, zumal einer

solchen, angehört hat, liegt auf der Hand, wird aber auch noch durch den Fundort des Pariser Torso bewiesen. Wollten wir das Werk mit einem litterarisch bekannten identifizieren, so könnten wir also höchstens an einen anderen Praxitelischen Satyr, den aus der Dreifussstrasse in Athen, oder den welcher sich im Dionysostempel zu Megara befand, denken; doch ist uns von diesen nichts Näheres bekannt. Fehlt nun aber auch jede äussere Beglaubigung des Praxitelischen Ursprunges dieser Figur, so trägt sie doch so deutliche Kennzeichen ihrer Entstehung in der Zeit und Schule des Praxiteles an sich, und der Pariser Torso zeigt eine so hohe Vollendung der Form, dass es gewiss nicht zu kühn ist, wenn wir in diesem ausruhenden Satyr ein Werk jenes Meisters zu besitzen glauben. Ein Vergleich der Komposition mit der des Sauroktonos scheint noch ganz besonders für die Annahme zu sprechen.

Ueber die Ausgrabungen auf dem Palatin vgl. *Annali* 1865 S. 346 (P. Rosa). Das Verdienst, diesen Torso gebührend hervorgehoben zu haben, gebührt Brunn (Deutsche Rundschau VIII 1882 S. 200); seine Annahme, dass wir in diesem Torso ein Originalwerk des Praxiteles besässen, kann ich allerdings nicht für sicher halten. Die Härte des Uebergangs vom Bauch zum Schenkel hin z. B., auf welche mich der Bildhauer R. Grüttner besonders hinwies, scheinen für eine Kopie zu sprechen, zumal wenn man die zarte, weiche Arbeit dieser Stelle beim Hermes vergleicht. — Den Typus dieses ruhenden Satyrs nahm zuerst E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* II Taf. 30 für Praxiteles in Anspruch. Vgl. Friederichs, Praxiteles S. 12. Stephani, *Parerga archaeologica* XXVIII (*Mélanges gréco-romains* III). Benndorf und Schöne, Die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums S. 90, 150.

1217 (440). Jugendlicher Satyr, Marmorstatue, die zu Castel Gandolfo gefunden sein soll, und mit der Chigi'schen Sammlung ins Museum zu Dresden gekommen ist. Ergänzt ist der rechte Fuss und die linke Hand, der Kopf ist etwas überarbeitet.

Das Motiv dieser in vielen Exemplaren erhaltenen, anmutigen Figur wird namentlich durch ein Exemplar des hiesigen Museums (N. 256) gesichert: der Satyr erhob mit der Rechten eine Kanne, aus welcher er in ein Trinkhorn in seiner Linken eingoss.

Das Satyreske ist in dieser Statue bis zur äussersten Grenze des Möglichen unterdrückt, es beschränkt sich auf die tierische Bildung der Ohren und auf die gelinde Struppigkeit der Haare. Im Uebrigen ist die Figur in ihren Formen und in ihrer Bewegung von grosser Anmut und der angemessene

Mundschenk für den jugendlich schönen Dionysos, dessen Abzeichen, die breite Binde, auch der Satyr trägt. Doch fragt sich, ob die Statue für sich gestanden oder zu einer Gruppe gehört habe. Die mit Dionysos gruppierten Satyrn haben in der Regel des Kontrastes wegen eine mehr satyreske Körperbildung, und die Figur ist als Einzelstatue durchaus verständlich und in sich abgeschlossen, so dass wir glauben möchten, sie sei eben als einzelne Figur erfunden.

Die jugendlich zarten und anmutigen Satyrgestalten sind erst Schöpfungen der attischen Kunst des vierten Jahrhunderts, sie sind Umformungen eines älteren und mehr tierischen Typus, und folgen in dieser Umwandlung ihrem Gotte, der einen ähnlichen Verjüngungsprozess erfährt. Unser Satyr scheint eben dieser Zeit anzugehören, und von Praxitelischer Kunst beeinflusst zu sein; ihn mit einem der litterarisch bekannten Werke des Praxiteles zu identifizieren ist dagegen durchaus unmöglich.

Abgeb. Le Plat, *Recueil des marbres antiques qui se trouvent à Dresden* Taf. 16. Becker, Augusteum Taf. 25. 26. Müller-Wieseler II Taf. 39, 459. Clarac IV Taf. 712, 1695. Conze, Heroen- und Götter-Gestalten Taf. 82. Vgl. H. Hettner, Bildwerke der Antikensammlung zu Dresden S. 81, 87. Die zahlreichen Repliken führt Schreiber, Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi S. 92, 71 auf. Vgl. Kekulé, über den Kopf des Praxitelischen Hermes S. 31, 2. Einen von Pausanias und Athenaios erwähnten Satyr des Praxiteles (*τὸν ἐπὶ Τριπόδων*) mit einem weiterhin von Pausanias genannten, der ein Trinkgefäss hielt, zu identifizieren, und diese Nachricht auf die besprochene Statue zu beziehen hat zuletzt Stephani, *Parerga archaeologica* XXVIII (*Mélanges gréco-romains* III) versucht; beigestimmt hat ihm Benndorf, Beiträge zur Kenntniss des attischen Theaters VII (Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien XXVI 1875). Aber ich muss Friederichs (Praxiteles S. 12) vollkommen Recht geben, wenn er daran festhält, dass Pausanias von zwei verschiedenen Statuen rede, und dass also für die zweite, den jugendlichen Satyr mit Trinkgefäss, Praxitelischer Ursprung überhaupt nicht bezeugt ist. Ausserdem wäre doch die Beziehung des zweiten Satyrs auf die erhaltene Statue recht zweifelhaft, da diese in ein Trinkgefäss einschenkt, jener ein solches darbot.

1218. (441.) Hermes, früher Antinoos vom Belvedere genannt, gefunden nahe bei der Kirche S. Martino a' Monti in Rom und von Leo X oder wahrscheinlicher Paul III im Belvedere des Vatikan aufgestellt. Das rechte Bein war unmittelbar über dem Knöchel und unter der Hüfte gebrochen und ist ungeschickt mit dem Fuss zusammengefügt, wodurch der Knöchel ein etwas unförmliches Ansehn erhalten hat.

Eine übereinstimmende und besser erhaltene Wiederholung, die aus Palast Farnese ins Brittische Museum ge-

kommen ist, zeigt, dass die Figur einen Hermes vorstellt. In der Linken befand sich das Attribut desselben, der Heroldstab, das Gewand hing bis an die linke Wade herab, wo es noch eine Spur hinterlassen hat, und die Rechte war mit der inneren Handfläche nach aussen leicht in die Hüfte gestützt, wo man noch die Reste von zwei Fingern bemerkt. Es ist nicht der leichte, schlanke Götterbote, der uns in dieser Statue entgegentritt, sondern der kräftige Gott der Palästra und zwar im Zustand lässiger Ruhe. Die Art wie das Gewand zusammengerollt, ist für den Gott charakteristisch, es hindert in dieser Form am allerwenigsten die freie Bewegung.

In welche Zeit und Schule das Original dieser Figur gehöre, ist jetzt, seit der Hermes des Praxiteles bekannt ist, leicht und mit Sicherheit zu sagen: es ist eben die des Praxiteles. Denn mit dem Hermes aus Olympia stimmt die Figur in allem aufs genaueste überein. Zunächst ist die Stellung sehr nahe verwandt, die eine Hüfte ist etwas herausgebogen, und bildet eine sehr feine, zartbewegte Umrisslinie. Der Körperbau ist breit und kräftig, und wirkt bei der Vatikanischen Figur, welcher die liebevolle, feine Vollendung des Einzelnen abgeht fast etwas schwer. Ganz auffallend ähnlich endlich sind die Köpfe in der ganzen Anlage wie im Einzelnen. Ob aber das Original der Figur, das in späterer Zeit mehrfach nachgeahmt worden ist (vgl. 1219. 1220), auf Praxiteles selbst zurückgeführt werden kann oder auf einen seiner Schüler, das zu entscheiden sind wir nicht mehr im Stande.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* I Taf. 7. Müller-Wieseler II Taf. 28, 307. Clarac IV Taf. 665, 1514. Piroli, *Musée Napoléon* I Taf. 52. Bouillon, *Musée des antiques* I Taf. 27. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* IV Taf. 97, 2. Vgl. E. Q. Visconti, *Opere varie* II S. 433. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 300. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 141, 56. O. Müller, Handbuch § 310, 3. Winckelmann, Geschichte der Kunst V, 6 § 9. XII, 1 § 20. *Bullettino* 1860 S. 29 (Michaelis). Treu, Hermes mit dem Dionysosknaben S. 9 und die zu den beiden folgenden Nummern angeführte Litteratur.

1219. (442.) Hermes, in Melos gefunden, früher im Besitz des Architekten Schaubert, jetzt in Athen.

Der Torso stimmt mit dem eben besprochenen Typus des Hermes überein. Von der rechten Hand sind an der Hüfte noch einige Finger erhalten.

Vgl. Ross Arch. Aufsätze I S. 4. Kekulé 24. Sybel 3365 und die zu der vorhergehenden Nummer genannte Litteratur.

1220. (443.) Statue eines Verstorbenen, 1833 auf der

Insel Andros und zwar in einer Grabkammer zugleich mit einer weiblichen Figur gefunden, jetzt in Athen. Ergänzt sind beide Beine vom Knie bis zum Knöchel.

Diese Figur ist offenbar eine Replik der eben betrachteten (N. 1218) und es ist deshalb höchst wahrscheinlich, dass auch sie mit dem Abzeichen des Hermes, dem Kerykeion in der Hand zu ergänzen ist. Aber es ist keine Darstellung des Gottes: dagegen spricht der Fundort und das Abzeichen der Heroen, die Schlange, welche sich um den Stamm windet. Man könnte allerdings meinen, dadurch werde Hermes als Todesgott bezeichnet; aber mit dieser Auffassung würde sich die neben ihm aufgestellt gewesene Frauengestalt um so weniger vereinigen lassen, als noch in zwei anderen Gräbern übereinstimmende Statuenpaare gefunden sind. Dies, sowie der Umstand, dass uns Hermesstatuen mit unverkennbaren Porträtzügen erhalten sind, führt vielmehr zu der Annahme, dass hier ein verstorbenes Paar idealisiert als Götter dargestellt gewesen sei, der Mann als Hermes, die Frau als eine noch nicht sicher zu bezeichnende Gottheit.

Das Original der Hermesfigur braucht natürlich nicht diese sepulkrale Bestimmung gehabt zu haben, es kann sehr wol als Statue des Gottes erfunden sein. Für die Entstehungszeit desselben vgl. die Bemerkungen zu N. 1218.

Abgeb. *'Εφημερὶς* 1844 N. 915. Stephani, *Parerga archaeologica* XI (*Mélanges gréco-romains* I) Taf. 1 S. 296. Vgl. Ross, Reisen auf den griechischen Inseln II S. 16. Königsreisen II S. 27. *Bullettino* 1833 S. 90 (Trikupis). Mitteilungen III S. 95 (Körte). Berliner Sitzungsberichte 1884 S. 621 Arch. Ztg. 1867 S. 106* (Conze). Dütschke IV 46. — Kekulé 368. Sybel 264.

1221—1239 (457—472). Skulpturen vom Maussoleum. Die Ueberbleibsel des Maussoleums in Halikarnass, welches bis ins zwölfte Jahrhundert als in seiner ursprünglichen Gestalt fortbestehend bezeugt, nicht viel später aber durch ein Erdbeben, wie es scheint, zerstört ist, wurden zum Teil von den Johanniterrittern, die im Jahr 1402 von Halikarnass Besitz nahmen, zum Bau ihres Kastells Budrun benutzt. Zu diesen Trümmern gehören die hier im Abguss vorhandenen Reliefplatten 1221. 1226—1236, welche sich bis 1846 in dem genannten Kastell eingemauert befanden, dann aber durch Viscount Stratford de Redcliffe, den damaligen Brittischen Gesandten in Konstantinopel ins Brittische Museum versetzt wurden. Ihre Zugehörigkeit zum Maussoleum konnte nicht bezweifelt werden, ist aber durch die von Newton im Jahre 1857 veranstaltete

Ausgrabung des Maussoleums zum Ueberfluss bestätigt. Diese Ausgrabung brachte vier Reliefplatten zum Vorschein, die demselben Fries angehört haben (1222—1225), ausserdem viele Ueberreste vom statuarischen Schmucke des Gebäudes. Von diesem letzteren besitzen wir hier nur die besonders wichtigen kolossalen Statuen (1237. 1238) und einen der aufgefundenen Löwen (1239).

Die Reliefs zierten vielleicht ähnlich wie beim Nereidenmonument den Unterbau, auf dem sich der Hauptteil des Gebäudes, ein in ionischem Stil gebauter Tempel, erhob, der über sich die von einem Viergespann bekrönte Pyramide hatte. Sie bilden indess nicht eine fortlaufende Reihe, sondern sind nur lückenhaft auf uns gekommen. Auch die ursprünglichen Farben sind verschwunden, die, wie sie an den vier von Newton entdeckten Platten sichtbar waren, so auch an den übrigen vorauszusetzen sind. Und zwar war der Grund dunkelblau bemalt, das Nackte der Figuren dunkelrot, die Gewänder mit Scharlach und anderen Farben. Die Zügel der Pferde waren von Metall angeheftet, wovon sich die Löcher erhalten haben.

Der Gegenstand aller hier vorhandenen Reliefs ist der gleiche, es sind Amazonenkämpfe; nur ein Stück (1236) ist davon zu trennen, da es zwar auch dem Maussoleum, aber einem andern Friese angehört, von welchem zahlreiche Bruchstücke von Newton entdeckt sind. Die Platte ist etwas grösser als die Amazonenreliefs, auch hat sie unten eine andere architektonische Einfassung und der Gegenstand ist verschieden. Die fliehende waffenlose Figur ist keine Amazone, sondern eine vor einem Kentauren flüchtende wehrlose Frau.

So zerstückt der Fries mit der Amazonenschlacht ist, so genügen doch die Bruchstücke, um uns eine Vorstellung von der ausserordentlich mannigfaltigen Komposition zu geben. Bald sind die Kämpfer paarweise geordnet, in näherer oder weiterer Entfernung, je nach der Art des Kampfes, bald bilden sich kleinere dichte Gruppen von mehr als zwei Personen, bald kämpfen die Amazonen zu Fuss, bald zu Ross, und in den Waffen wie im Kostüm herrscht die reichste Abwechslung, indem ohne alle Rücksicht auf historische Treue nur nach künstlerischen Anforderungen verfahren ist. Die Amazonen sind die leidenschaftlicheren, aber wie es im weiblichen Charakter liegt, treten neben entfesselter Leidenschaft auch alle Schwächen der Weiblichkeit hervor. Wir

erblicken sie wild im Angriff wie Furien und zugleich im Augenblick drohender Gefahr zur Bitte ihre Zuflucht nehmend.

Bestimmte mythische Figuren sind in den Kampfscenen nicht zu erkennen, mit Ausnahme einer, des Herakles. Dieser ist unzweifelhaft in dem kräftigen, bärtigen, mit Keule, Löwenfell und Köcher bewaffneten Krieger gemeint, der eine Amazone am Haar gefasst hat und im Begriff ist, sie niederzuschlagen (1229).

Wenn wir diesen Fries vergleichen mit dem um fast hundert Jahre älteren Fries von Phigalia, der denselben Gegenstand darstellt, so finden wir in Form und Ausdruck erhebliche Verschiedenheiten, abgesehen davon, dass der erstere in Hinsicht auf künstlerische Ausführung bedeutend höher steht als letzterer. Die Gestalten sind an den halikarnassischen Reliefs weit schlanker, manchmal in auffallender Weise; die Gewänder haben nicht mehr die scharfkantig gebrochenen Falten, die dort noch mehrfach vorkommen, sondern fliessen linder und weicher, und statt der ziemlich unbeteiligten Köpfe des phigalischen Frieses finden wir hier — es sind freilich nur wenig Köpfe erhalten — einen pathetisch erregten Ausdruck. Endlich ist ein leises Hervorheben sinnlichen Reizes zu bemerken und es ist gewiss nicht zufällig, dass wir das in früheren Darstellungen der Amazonen sehr seltene aufgeschlitzte oder an der einen Seite ungenähte Gewand, das zwar dem Charakter der Amazonen nicht unangemessen ist, hier mit Vorliebe und selbst so weit angewandt finden, dass sich fast der ganze Körper entblösst zeigt.

Wir wissen, dass der bildnerische Schmuck des Mausso-leums von vier Künstlern, Skopas, Leochares, Bryaxis und Timotheos herrührte, und zwar von jedem der ganze Schmuck je einer Seite des Gebäudes. Wenn der Amazonenfries, wie sehr wahrscheinlich ist, das ganze Bauwerk rings umgab, so dürfen wir also erwarten, Skulpturen aus der Werkstatt dieser vier Bildhauer darin zu finden, und in der That sind offenbar mehrere Hände zu unterscheiden und nicht Alles ist gleich meisterhaft. Am vorzüglichsten scheint die Gruppe einer von zwei Griechen angegriffenen Amazone (1221), darnach das meiste Lob verdienen die von Newton gefundenen Stücke, am wenigsten befriedigt die Platte mit der langen in den Kampf stürzenden Kriegerfigur (1232) und die dieser ähnlichen, besonders in der Komposition der wild und regellos flatternden Gewänder, aber auch in den Bewegungen unruhig wirken-

den 1230—1233, zu denen auch das Stück aus der Kentaurenschlacht gehört*.

Zu welchem Zweck der Amazonenkampf und die Kentaurenschlacht, am Grabmal des Maussolos angebracht waren, ob sie nur im allgemeinen ein Bild hellenischer Gesittung als Ueberwinderin wilder und roher Kraft und Leidenschaft geben, oder bestimmter auf gewisse Thaten des Maussolos vorbildlich hindeuten sollten, kann nicht gesagt werden.

Zu den bedeutendsten Funden, die Newton in den Resten des Maussoleums machte, gehören die beiden kolossalen Statuen 1237. 1238. Sie wurden zusammen in ganz zertrümmertem Zustande aufgefunden, liessen sich aber ziemlich vollständig wieder zusammensetzen, die männliche Bildsäule aus mehr als sechzig Stücken. Sie gehörten zusammen, wie man aus den Fundumständen, der gleichen Grösse und der ähnlichen Tracht schliessen darf. In dem Manne hat man mit Recht ein Bild des Maussolos erkannt; offenbar ist es ja kein idealer Kopf. Das Haar fällt ziemlich schlicht herab, der Bart an Kinn und Wangen ist kurz geschoren; der Eindruck des Kopfes ist nicht der eines besonders überlegenen Geistes, sondern eines klaren und festen Willens, wie uns auch das Bild des Maussolos aus der geschichtlichen Ueberlieferung entgegentritt. Die Stellung ist einfach und fest; auch in ihr scheint sich die selbstbewusste Natur des Herrschers zu spiegeln. Wie es scheint war die Rechte etwas erhoben, die Linke hielt wohl das Scepter. Die Tracht des Maussolos ist ein Chiton und ein eng umgeschlagener Mantel; die Anlage der Falten ist nicht grade sehr glücklich, etwas unruhig, aber im Ganzen doch deutlich. Die Ausführung, wie es sich für ein so kolossales Werk ziemt, geht nicht zu sehr ins Einzelne, das ganze Gewand ist nur in grossen Falten angelegt.

Etwas ruhiger ist der Eindruck der weiblichen Figur, in der wir das Bildniss der Artemisia, der Gemalin des Maussolos, erkennen dürfen. Auch sie steht aufrecht da; über dem langen Chiton trägt sie einen weiten Mantel, den sie über den Hinterkopf gezogen hat. Die beiden, jetzt fehlenden Unterarme, scheinen vorgestreckt gewesen zu sein, der linke etwas mehr erhoben als der andere. Der Kopf ist leider sehr zerstört, doch lässt sich die eigentümliche Haartracht noch

* Die Platten 1234. 1235 schliessen nicht an einander; denn auf der ersteren sind rechts die Hinterfüsse eines Pferdes erhalten, während das Pferd auf 1235 ganz auf dieser Platte dargestellt ist.

erkennen. Die Haare sind über der Stirne in mehreren Reihen kleiner runder Löckchen geordnet; es ist dies sicher eine Tracht des täglichen Lebens, die wir ähnlich schon beim Grabstein der Philis (36) fanden, und die ganz gleich an einem schönen Kopfe aus Priene (1241) vorkommt. Bei einer Göttin würde dieselbe sehr auffällig sein.

Wir wissen, dass oben auf dem Maussoleum ein Viergespann, das Werk des Pythios stand, von dem sich auch Reste gefunden haben; man hat nun vermutet, dass diese beiden Statuen in dem Wagen gestanden hätten. Aber diese Vermutung ist nicht zu beweisen, ja sie ist höchst unwahrscheinlich, da eigentlich keine der beiden Gestalten, nach der Armbewegung zu schliessen, die Zügel gehalten haben kann. Vielleicht standen die Statuen im Inneren des Tempels. Maussolos könnte in der gesenkten Hand eine Schale gehalten haben; die Bewegungen der Artemisia sind allerdings nicht recht zu deuten.

Von dem sonstigen statuarischen Schmuck ist hier nur noch das Vorderteil eines Löwen (1239) vorhanden. Es haben sich die Reste einer grossen Zahl von solchen Löwen gefunden, die irgend wie am Gebäude angebracht waren; Genaueres allerdings ist nicht zu sagen. Der Löwe ist nicht ohne Lebendigkeit, aber doch ziemlich stark stilisirt dargestellt; besonders die Mähne ist ganz schematisch. Es könnte sein, dass die architektonische Verwendung dieser Tiere zu einer so starken Stilisirung bewogen hätte.

Alle diese Skulpturen fallen in die Mitte des vierten Jahrhunderts v. Ch. Maussolos starb um das Jahr 353, seine Gemalin wenige Jahre später. Damals war das Grabmal noch nicht vollendet, aber die beschäftigten Künstler führten, wie erzählt wird, ohne Aussicht auf Lohn zu ihrem eigenen Ruhme, das Werk zu Ende. Nicht sehr lange nachher muss natürlich das ganze Bauwerk vollendet worden sein; wäre die Arbeit nicht dem Ende nahe gewesen, so hätten selbst die opferwilligsten Künstler das Bauwerk schwerlich ausführen können, welches man später unter die Weltwunder rechnete, und dessen Name noch heute sprichwörtlich für kostbare Grabanlagen verwendet wird.

Das Hauptwerk über alles das Maussoleum Betreffende ist Newton, *A history of discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae,* wo die von ihm gefundenen Reliefs I Taf. 9. 10 abgebildet sind; vgl. II, 1 S. 234, und desselben Verfassers *Travels and discoveries in the Levant* II S. 128, wo auch eine Abbildung dieser Tafeln und der Statuen gegeben ist. Die Reliefs aus Budrun sind *Monumenti* V Taf. 18—21 ungenügend

abgebildet. Vgl. Overbeck, Plastik [3] II S. 72. 77. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 470. Murray, *A history of greek sculpture* II Taf. 25. 26 S. 293. *Annali* 1850 S. 285 (E. Braun). *Philologus* XXI S. 454 (Stark). Urlichs, Skopas S. 160. Arch. Ztg. 1881 S. 305 (Furtwängler). Brunn hat in den Münchener Sitzungsberichten 1882 II S. 114 die erhaltenen Reliefs auf die vier genannten Künstler zu verteilen gesucht. Die vier von ihm aufgestellten Klassen sind einleuchtend richtig, und auch oben angedeutet; für die einzelnen nun aber bestimmte Künstler namhaft zu machen, scheint nicht mit Sicherheit möglich. Vgl. auch Mitteilungen VI S. 413 (Treu); über irrig hinzugerechnete Reliefs siehe die folgende Nummer.

1240. (473—475.) Amazonenkampf, Marmorrelief im Brittischen Museum, früher in Villa di Negro in Genua, wo es durch Frau Mertens-Schaffhausen bemerkt und ans Licht gezogen wurde. Man nimmt meist an, dass dies Relief zum Maussoleum gehört habe, und durch einen der Johanniterritter nach Genua gebracht sei, doch lässt es sich nur bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts zurückverfolgen, so dass dies reine Annahme bleibt. Gegen die Zusammengehörigkeit mit dem Friese des Maussoleums spricht seine um 0,04 m geringere Höhe, und das ganz abweichende architektonische Glied unter dem Relief.

Das Relief steht dem Geiste der Friese vom Maussoleum zwar nahe, aber es überragt sie weit an künstlerischer Bedeutung. Eine Amazone, ganz rechts, von einem bärtigen Krieger mit dem Schwerte bedroht, fleht um ihr Leben, eine Genossin in fliegender Hast kommt ihr zu Hülfe, ihre Rettung hängt an einem Haar, aber noch ist sie möglich, ja vielleicht wird sogar ihr Flehen den Gegner erweichen. Es ist eine Scene voll dramatischen Lebens, und ein ähnliches Ungestüm zeigt sich auch in der anderen Gruppe, wo eine Amazone ihren Gegner im gewaltigen Ansturm gradezu zu Boden gerannt hat. Sicher steht dies Werk der Zeit des Maussoleums sehr nahe.

Abgeb. *Monumenti* V Taf. 1—3. Vgl. *Annali* 1849 S. 74 (E. Braun) und die zu 1221 genannte Litteratur. Ueber die Herkunft des Reliefs vgl. Newton, *Discoveries at Halicarnassus* II, 1 S. 234, *s*; dass es nicht zum Maussoleum gehören könne hat Brunn in den Münchener Sitzungsberichten 1882 II S. 131 gezeigt.

1241. Frauenkopf aus Marmor, 1869 bei der Ausgrabung des Athenatempels in Priene gefunden, jetzt im Brittischen Museum. Der Hinterkopf ist mit einer Haube bedeckt, an welcher sich bei der Auffindung noch Reste eines in brauner Farbe aufgemalten Ornamentes zeigten; vorne ist das Haar in

drei Reihen künstlicher, kleiner runder Löckchen geordnet. ganz ähnlich wie bei der Artemisia (1238), und da der Kopf auch mit einem anderen, besser erhaltenen Frauenkopfe vom Maussoleum übereinstimmt, so dürfen wir ihn derselben Zeit wie jene Werke zuschreiben.

Abgeb. *Antiquities of Jonia* IV Taf. 20, 1 S. 34. Murray, *A history of greek sculpture* II Taf. 27, 2 S. 302.

1242. 1243. Skulpturen vom Artemistempel in Ephesos. Nachdem der prachtvolle Tempel der Ephesischen Artemis im Jahr 356 v. Ch. und wie man sagte in eben der Nacht abgebrannt war, in welcher Alexander der Grosse geboren wurde, scheint man sofort an den Neubau dieses berühmten Heiligtums gegangen zu sein, doch war derselbe beim Regierungsantritt des Alexander (336 v. Ch.) noch nicht vollendet. Des Königs Anerbieten allerdings, die gesammten Kosten des Baues zu tragen, wenn man ihm gestatte, den Tempel in seinem eigenen Namen der Göttin zu weihen, lehnte die Priesterschaft mit der feinen Höflichkeit ab, ein Gott dürfe nicht einem andern Gaben darbringen; offenbar mangelte es durchaus nicht an Mitteln, und der Bau wird also in einem Zuge vollendet worden sein. Von dem bildlichen Schmucke des Tempels hören wir nur, dass die Säulen mit Reliefs geschmückt waren; eine dieser Säulen hatte nach der Notiz des Plinius Skopas gearbeitet. Wie wir uns diese Reliefs zu denken haben, zeigen die erhaltenen Reste: sie liefen als breites Band unten um den Schaft; darüber waren die Säulen nach gewöhnlicher Art gebildet (vgl. 1244. 1245.) Ausser den Trümmern dieser Säulen sind bei den vom Engländer Wood geleiteten Ausgrabungen noch Reste anderer Reliefs gefunden, welche rechteckige Bauglieder schmückten, und mit den Säulen in einem noch nicht sicher aufgeklärten Zusammenhang standen. Von beiden Arten der Reliefs ist das best erhaltene Stück hier im Abguss vorhanden.

Die Erklärung dieser Reliefs stösst auf sehr grosse Schwierigkeit, da nur so wenig erhalten ist. Für das Relief von der Säule ist eine sehr scharfsinnige Deutung versucht worden, nach welcher es sich auf die Sage von der Alkestis beziehn soll. In den ganz rechts dargestellten Personen hätten wir darnach Pluton und Persephone zu erkennen, welche die treue Gattin, die an Statt ihres Mannes in den Tod gegangen, wieder zur Oberwelt entlassen. Hermes, welcher durch den Heroldstab bezeichnet ist, sei im Begriff

sie zurückzuführen, und richte deshalb schon den Blick nach oben; Alkestis, die Frau welche zwischen Hermes und dem geflügelten Jüngling steht, mache sich eben zum Gehn fertig, und der Todesgott, eben dieser geflügelte Jüngling, zeige durch seine Handbewegung, dass er bereit sei, Alkestis aus seiner Macht zu entlassen. Ganz links endlich sei noch ein Rest von Herakles, dem Befreier der Alkestis erhalten.

Wir können diese Deutung nicht für richtig halten, vermögen es allerdings auch nicht, eine andere aufzustellen. Um mit dem Thanatos zu beginnen, so gibt demselben Euripides zwar ein Schwert, aber schildert ihn zugleich als abschreckend und finster, und in den wenigen sicheren, dieser Zeit angehörigen Darstellungen des Thanatos erscheint er auch bärtig, wie dies seinem Wesen am besten entspricht. Wäre aber wirklich Thanatos in diesem jugendlichen, eher einem Eros ähnlichen Gotte zu erkennen, und hätte also nach der Vorstellung des Künstlers, wie in dem Stücke des Euripides, der Todesgott selbst das Amt übernommen, welches sonst Hermes hat, nämlich die Verstorbenen ins Reich der Schatten zu führen, so würde es auch diesem, und nicht Hermes zukommen, die befreite Alkestis wieder ans Licht zu geleiten, wenn dies nicht noch passender von Herakles geschähe, der ja eben die Befreiung vollbracht haben soll. Ferner kann die Figur, deren geringer Rest ganz links sichtbar ist, keinesfalls Herakles gewesen sein; man sieht deutlich, dass er auf dem linken Arm, ähnlich wie Hermes sein Mäntelchen trug, und diese Tracht ist für Herakles ganz unerhört. Endlich aber ist die vorausgesetzte Form der Sage durchaus nicht überliefert; vielmehr gewinnt entweder Herakles dem Thanatos die Alkestis im Kampfe ab, als dieser sie in die Unterwelt führen will, oder Persephone entlässt sie freiwillig, gerührt durch ihren Opfermut. Davon dass Herakles in die Unterwelt gestiegen sei, weiss die Sage nichts. Wir glauben also auf eine Deutung dieser Darstellung vorläufig verzichten zu müssen.

Auch die Darstellung des anderen Reliefs (1243) ist nicht klar. Wir sehen auf der einen Seite eine langbekleidete weibliche Gestalt, die nach rechts eilt, indem sie sich von der auf der andern Seite sichtbaren männlichen Gestalt loszureissen sucht. Man hat darin den Kampf zwischen Herakles und einer Amazone sehn wollen, aber die weibliche Gestalt ist sicher keine Amazone, und von einem Kampfe kann nicht die Rede sein. Die männliche Gestalt der einen Seite sass, wie sich aus den Resten erkennen lässt, auf dem mit einer Löwenhaut be-

deckten Felsen in einer Haltung da, die grosse Kraftentfaltung kaum möglich macht. Die rechte Hand des Sitzenden war erhoben, mit der Linken fasste er die rechte Hand der fliehenden Frau, die sich etwa an der Stelle befunden haben muss, wo jetzt an der Ecke ein Teil des Felsens zerstört ist. Mit der linken Hand scheint die Frau den Arm des Mannes gefasst zu haben, um sich los zu reissen. Ob wir den Mann wegen des Löwenfelles, das ihm als Sitz dient, und wegen seiner kräftigen Körperbildung Herakles nennen dürfen, muss unentschieden bleiben. Sicher ist es keine überlegte Bewegung die er macht; es scheint viel mehr als ob er in trunkenem Uebermut dasitzend sich plötzlich an der vorbeikommenden Frau vergreife, wenigstens scheint sich nur so die momentane heftige Bewegung in Verbindung mit dem Sitzen zu erklären Uebrigens trug der Mann einen kurzen Mantel, der bei seiner Bewegung frei flattert; das ist einer Deutung auf Herakles nicht günstig, sonst könnte man bei der Frau an Auge denken, an welcher sich ja Herakles in der Trunkenheit verging. Neben der Frau ist noch der Arm einer anderen Gestalt erhalten, wie es scheint der einer Dienerin in langärmeligem Gewande, die wohl ebenfalls zu entfliehen suchte.

Die Arbeit dieser Reliefs ist sehr geschickt, und wenn auch nicht bis ins Feinste vollendet doch eines Namens wie Skopas nicht unwürdig, obwohl wir natürlich nicht behaupten wollen, dass uns hier grade etwas von den Werken jenes Meisters erhalten sei. Für den Stil der Reliefs wird man zunächst die attische Kunst zur Vergleichung heranziehen dürfen. Aber in den Köpfen zeigt sich eine kleine Abweichung von dieser, indem das Untergesicht etwas stärker gebildet ist als gewöhnlich. Das könnte sehr wohl der Einfluss des Skopas sein, dessen Köpfe eben in ihrer Bildung denen des Lysipp näher gestanden zu haben scheinen, als den attischen (vgl. N. 1300); doch vermögen wir bei dem Mangel an sicherem Material nichts Genaueres festzustellen. Auf jeden Fall sind diese Reliefs treffliche Beweise von der Höhe, auf welcher selbst solche dekorative Arbeiten in der Mitte des vierten Jahrhunderts standen.

Die beiden Reliefs sind abgebildet bei Wood, *Discoveries at Ephesus* als Titelblatt und zu S. 188, das erstere auch Arch. Ztg. 1872 Taf. 65. 66 S. 72 (E. Curtius). Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 535. Rayet, *Monuments de l'art antique* II Taf. 50. Robert, Thanatos S. 37, wo die im Text bestrittene Erklärung gegeben ist. Vgl. Pottier, *Étude sur les lécythes blancs attiques* S. 41, 1. — Die Notiz über Skopas steht

bei Plinius N. H. 36, 95; ich sehe keinen Grund, auch jetzt noch, wie Overbeck (Plastik[3] II S. 96) will, von der Ueberlieferung abzuweichen.

1244. 1245. Teile einer Säule vom Artemistempel zu Ephesos.

Vgl. Wood, *Discoveries at Ephesus* zu S. 196 und die vorige Nummer.

1246. Raub des Ganymedes, Marmorgruppe im Vatikan. Ergänzt sind Kopf und Flügel des Adlers, am Knaben Nase, Hals, der rechte Unterarm, der linke Arm fast ganz, beide Beine vom Knie an mit Ausnahme des linken Fusses, endlich der grösste Teil des Hundes. Diese Ergänzungen treffen im Wesentlichen das Richtige, nur die Geberde des linken Armes ist unverständlich. Vermutlich war dieser stärker gekrümmt, und der Knabe beschattete mit der linken Hand beim Blick in den hellen Himmel die Augen mit einer sehr natürlichen, und von den griechischen Künstlern gerne zur Andeutung eines Schauens in die Ferne angewendeten Bewegung.

Wir haben Nachricht von einer berühmten Erzgruppe des Leochares, des Genossen des Skopas, welche diesen Gegenstand darstellte, und besitzen eine ziemlich grosse Zahl von Werken, welche die Sage in verschiedener Weise darstellen. Es sind hauptsächlich zwei Klassen zu unterscheiden, in der einen ist unter dem Adler Zeus selbst gedacht, der den schönen Knaben zärtlich umfasst hält, in der andern ist der Adler nur der Bote des Zeus, der den Knaben vorsichtig gepackt und zum Schutze gegen die Schärfe seiner Klauen das Gewand zwischengelegt hat. Grade dies ist ein Zug, der uns von dem Werke des Leochares berichtet wird, so wie auch sein Adler sicher nur der Bote des Zeus war. Wir dürfen also annehmen, dass die Gruppen der zweiten Klasse es sind, welche uns am ersten eine Vorstellung von jenem Werke vermitteln können, unter diesen aber ist die best erhaltene, allerdings durchaus nicht gut gearbeitete, die Gruppe aus dem Vatikan.

Der Künstler hat sich zur äusseren Stütze, die er bei einer frei schwebenden Figur nicht entbehren konnte, einen Baum gewählt, unter dessen Schatten Ganymedes gesessen und die Syrinx gespielt zu haben scheint; das Instrument ist dem Knaben entfallen, und liegt am Boden. Sehr glücklich ist auch der Eindruck der Bewegung nach oben durch die Haltung des Ganymedes, verstärkt, welcher sich durchaus ohne Furcht von dem Adler tragen lässt, ein Eindruck, den wir vor allem aus der

kräftigen Haltung des Adlers empfangen. Endlich aber ist auch der, in der Hauptsache gewiss richtig ergänzte Hund, von glücklichster Wirkung, indem er einen idyllischen Zug in das Ganze hineinträgt, und durch seinen nach oben gerichteten Blick deutlich erkennen lässt, dass sein Herr plötzlich in die Höhe entführt wird. Eine Schwäche der Komposition ist andererseits, dass sie kaum von einem anderen Standpunkt aus gesehn werden darf, als ganz von vorne, auf diese Ansicht ist sie durchaus berechnet. Die Arbeit, wie schon bemerkt, ist sehr mässig, und berechtigt zu keinem Schluss auf den Stil des Leochares.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* III Taf. 49. Müller-Wieseler I Taf. 36, 148. Clarac III Taf. 409, 707. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 461. Overbeck, Kunstmythologie Taf. 8, 4 II S. 521, 8. Plastik [3] II S. 65. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 252, 21. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 486, 186. *Annali* 1867 S. 339, 2 (Helbig). O. Jahn, Arch. Beiträge S. 19.

1247—1259. (412—429.) Niobe mit ihren Kindern, Marmorgruppe, im Jahr 1583 in Rom gefunden und zwar in der Nähe der lateranischen Kirche. Der Kardinal Ferdinand von Medici, nachmaliger Grossherzog von Toscana, kaufte sie und liess sie in seiner Villa am Pincio aufstellen. Im Jahre 1775 wurden die Statuen nach Florenz transportirt, wo sie seit 1794 in den Uffizien aufgestellt sind.

Wir betrachten zuerst die einzelnen Figuren, von der Niobe selbst beginnend. An ihrer Figur (1251) sind ergänzt die Nase, Teile beider Lippen und ein Teil des Kinns, ferner der linke Unterarm mit zugehörigem Gewand und die rechte Hand mit dem halbem Unterarm, die ursprünglich wohl etwas tiefer lag, so dass der Kopf der Tochter mehr sichtbar wurde. An dieser sind die Locken, der rechte Arm, die linke Hand, die nach Resten am Gewand der Mutter tiefer gelegen zu haben scheint, und der linke Fuss neu.

Die Tochter stürzt mit sinkenden Knieen in den Schoss der Mutter, mit einem Arm sich an sie schmiegend, mit dem andern, der richtig restaurirt zu sein scheint, die Bitte der flehenden Augen um Schonung unterstützend. Die Mutter ist ihr entgegengeeilt — wie hätte sie auch in ruhiger Stellung das flüchtende Mädchen empfangen können? —, wir sehen deutlich, wie die Gruppe geworden ist. Niobe hielt, um nicht in ihrer Eile behindert zu werden, mit beiden Händen ihr Obergewand von sich, der linke Arm hält die frühere Lage noch fest, während der rechte in dem Augenblick als das Kind

in den Schoss fällt, das Gewand, welches nun durch dieses gehalten wird, fahren lässt und sich schützend über die Tochter legt, die sie bewahren möchte. Die Kniee der Mutter schmiegen sich um das Kind zusammen und darüber beugt sich ihre hohe Gestalt; es sind die unwillkürlichen Regungen der Mutterliebe, aber Niobe weiss, dass sie auf kein Erbarmen zu hoffen hat. Sie und nur sie kennt den Grund des Verhängnisses, das sich vor ihren Augen vollzieht; die Kinder benehmen sich ängstlich, wie bei einem unerwartet hereinbrechenden verderblichen Ereigniss, sie haben die Besinnung verloren, die Mutter selbst sieht ohne Angst, aber mit tiefem Schmerz zu denen hinauf, die sie als Urheber der Katastrophe kennt. In ihrem Gesicht ist für den Ausdruck besonders wirksam die Linie der Augenbrauen, deren innerer Winkel in die Höhe gezogen ist, während der äussere sich über's Auge herabsenkt; man bemerkt denselben Zug nicht selten an tragischen Masken. Wir besitzen übrigens eine bessere Wiederholung des Kopfes der Niobe, die unter N. 1260 besprochen ist.

Zu den stolzen, grossen Formen der Mutter steht in wirksamem Gegensatz die zarte Gestalt des flüchtenden Mädchens. Der Künstler hat sie mit einem knapp anliegenden Untergewand von Leinen bekleidet, so dass sie sich fast wie ein nackter Körper von dem reich belebten Hintergrund, den die Gewandmassen der Mutter bilden, abhebt. Seine Absicht war gewiss, das Zarte, Jugendliche und dadurch Rührende der Gestalt möglichst wirksam hervorzuheben.

Die Figur der Niobe ist deutlich als Mittelfigur einer Gruppe komponirt. Denn nicht nur, dass ihr im Verhältniss zu den Kindern eine Grösse gegeben ist, die weit über die natürlichen Grössenunterschiede hinausgeht, sondern sie ist auch durch die Biegung des Oberkörpers aus der Profilstellung oder Richtung nach der Seite, die alle übrigen Figuren haben, herausgehoben und zeigt sich somit als Mittelpunkt der von beiden Seiten zu ihr hinstrebenden Bewegung.

Zwei der Töchter sind in eiliger Flucht dargestellt; wir betrachten zunächst N. 1252, an welcher der rechte Arm, die Hälfte des linken und die Hälfte der beiden Füsse ergänzt ist. Die Restauration konnte aber nicht irren, da in den Falten des Gewandes, welches das Mädchen mit beiden Händen gefasst hielt, die Richtung der fehlenden Teile deutlich angezeigt war. Diese Tochter eilte vorwärts, das Obergewand ähnlich wie die Mutter mit beiden Händen fassend, bis plötzlich ein Pfeil sie im Nacken trifft und ihre Bewegung hemmt.

Der Oberkörper wölbt sich im Schmerz nach vorne, der Kopf fällt hintenüber, und der linke Arm greift krampfhaft nach der Wunde, während der rechte schon kraftlos herabsinkt. Diese Figur gehört im Ausdruck und Gewandwurf zu den einfachsten und edelsten; der schöne und ergreifende Kopf ist oft, besonders von Guido Reni, nachgeahmt.

An der zweiten Tochter (1250) sind neu der rechte Arm, die linke Hand und ein Teil des Unterarms mit darüber hängendem Gewandstück, beide Füsse, endlich die Nase und Oberlippe. Das noch unversehrte Mädchen ist in eiligster Flucht begriffen, die Linke machte wohl, wie der Restaurator angenommen hat, einen Gestus des Entsetzens, die Rechte griff nach dem fortflatternden Zipfel des Mantels. Von dieser Figur ist eine weit vorzüglichere Wiederholung im Museum Chiaramonti des Vatikan erhalten, die weiter unten (N. 1261) genauer zu besprechen sein wird.

Es folgt der älteste Sohn (1249), an welchem der linke Arm und ein Teil des rechten Unterarms mit entsprechendem Gewandstück ergänzt sind. Der Rand des Gewandes auf dem linken Schenkel ist abgearbeitet und die Falten desselben sehen wie zurückgeschoben aus, beides Anzeichen, dass an der überarbeiteten Stelle sich ursprünglich etwas befand, was den natürlichen Fall des Gewandes hinderte. Auch ist in der Stellung der Statue eine Hemmung der Bewegung nicht zu verkennen, und unverständlich wäre, wenn der Jüngling allein gestanden hätte, die Bewegung des linken Arms. Nun hat Canova auf eine seit dem Anfang dieses Jahrhunderts im Vatikan befindliche fragmentierte Gruppe (N. 1262) aufmerksam gemacht, wodurch das richtige Verständniss der florentinischen Statue gewonnen werde. Hier sehen wir ein in der linken Brust durch einen Pfeil verwundetes Mädchen sterbend hinsinken und sich anlehnen an eine männliche Figur, von welcher nur wenig, aber doch genug erhalten ist, um in ihr eine der florentinischen völlig entsprechende Figur zu erkennen. Nur tritt in der vatikanischen Gruppe der Jüngling auf einen Felsblock, wodurch der Schenkel eine weniger steile Richtung erhält. Mir scheint dies eine schönere und gewiss dem Original zuzuschreibende Anordnung zu sein: es wird dadurch eine mehr geneigte, ausdrucksvollere Lage des Mädchens ermöglicht. Die florentinische Statue ist also nach dem Vorbild dieser Gruppe ergänzt zu denken. Mit der Rechten zieht der Jüngling wie zum Schutz das Gewand über den Kopf, mit der Linken fasst er die hinsinkende Schwester.

Der Künstler that wohl daran, eine so grosse Gruppe nicht aus lauter einzeln stehenden Figuren zusammenzusetzen, sondern durch kleinere Gruppen eine schöne Abwechslung hervorzurufen; es ist auch eine Forderung des Gemüts, dass nicht jeder nur an seine eigne Rettung denkt, sondern dass sich Gruppen der Liebe und Teilnahme bilden und auch weichere Töne als Furcht und Entsetzen mitklingen in dem Schmerzensakkord des Ganzen. Aehnlich wie an dem Mädchen im Schoss der Mutter, hat der Künstler hier den Oberleib des Mädchens entblösst, doch so, dass es als unabsichtlich durch die Situation veranlasst erscheint. Er wollte durch die Entblössung der zarten noch unreifen Mädchenformen den Eindruck des Rührenden verstärken.

Der folgende Sohn (1255) ist in Florenz noch in einer zweiten Replik vorhanden, die nicht mit zu dem grossen Funde gehört, auch etwas besser gearbeitet sein soll, und daher wohl für den Rest einer anderen Wiederholung der Gruppe zu halten ist. Bei beiden Exemplaren ist der Kopf zwar alt, aber aufgesetzt, und daher für die ehemalige Haltung desselben nicht beweisend. Bei dem hiesigen Exemplar verschwindet für die Ansicht vom Rücken her das Gesicht völlig, bei dem anderen ist der Kopf so gedreht, dass man bei der Rückenansicht wenigstens ein Profil erhält, der Niobide ist nämlich rückwärts schauend dargestellt, ganz ähnlich wie eine später anzuführende Figur (1248). Nun fragt sich natürlich zunächst, ob diese Figur vom Rücken gesehen zu werden bestimmt war, oder ob sie nicht, wie Einige wollen, so gesetzt werden muss, dass die Vorderseite sichtbar wird. Der Umstand, dass die Rückseite der Figur viel sorgfältiger ausgeführt ist als die Vorderseite, besonders aber dies, dass für die Betrachtung von vorne das rechte Bein gänzlich vom Felsen verdeckt wird, zeigt, dass die Gestalt in der That vom Rücken her gesehn werden sollte. Also ist die Ergänzung dieser Figur nicht die richtige, die stärkere Wendung des Kopfes entspricht auch der heftig bewegten Gestalt besser.

An den beiden besprochenen Figuren (1249. 1255), besonders an der letzten, der am stärksten bewegten, ist deutlich eine aufsteigende Bewegung bemerkbar, als stürzten die Jünglinge eine Anhöhe hinan. Diese Absicht des Künstlers wird ganz verdunkelt, wenn die Figuren auf einer ebenen Fläche aufgestellt werden. Wir kommen hierauf unten zurück.

Wir gehn nun zu der Statue des jüngsten Sohnes über (1253), an welcher der rechte Arm und die linke Hand neu

sind. An sich würde diese Figur wohl auch allein zu verstehn sein, aber eine im Jahr 1831 zu Soissons entdeckte, jetzt im Louvre befindliche Marmorgruppe, zeigt uns den Knaben in Verbindung mit seinem Pädagogen, und zwar so, dass der Knabe zwischen die Beine des weit ausschreitenden Pädagogen tritt, und dieser die rechte Hand wie schützend an die rechte Schulter des Knaben legt. Unter den zwölf 1583 entdeckten Statuen fand sich, wie es scheint, kein Rest eines Pädagogen, doch muss sehr bald darauf die anderswoher stammende Statue 1254 mit der Gruppe vereinigt sein, die man zuerst für Amphion, den Gemal der Niobe hielt. War überhaupt bei der Wiederholung der Gruppe, von deren zahlreichen Resten wir handeln, der Pädagoge dargestellt, so muss er dieser Figur ganz ähnlich gewesen sein; dass allerdings dies Exemplar nicht zu derselben Wiederholung der Gruppe gehören kann, wie die übrigen Statuen, zeigt schon die sonst als Felsen charakterisirte, hier glatt behandelte Basis. An dieser Figur sind beide Arme und der Kopf neu. Die Gestalt ist offenbar nicht für sich allein gedacht, sondern in der bei der erwähnten Gruppe aus Soissons erhaltenen Verbindung mit dem jüngsten Sohne. Die Trennung beider Gestalten ist für die Wirkung höchst nachteilig, schon deswegen, weil einem Pädagogen, wenigstens einem Pädagogen edlerer Natur, wie wir ihn hier in einem grossartig tragischen Ganzen erwarten, nicht anstehen würde, seinen Pflegling zu verlassen und nur an die eigne Rettung zu denken. Ueberhaupt hat der Künstler wohl nur dann das Recht, eine solche der Sache fremde Figur einzuführen, wenn es zum Nutzen einer beteiligten Person geschieht, und so sehen wir auch auf andern Darstellungen Pädagog und Amme mit einzelnen Kindern der Niobe zu innigen und rührenden Scenen verbunden. Dass übrigens in dieser Figur der Pädagoge zu erkennen, lehrt nicht bloss die Vergleichung anderer Denkmäler, sondern auch das Aussehen der Figur. Das Gewand, das, wie die Gruppe von Soissons zeigt, die langen Aermel hatte, die der Restaurator der florentinischen Statue auch vorausgesetzt hat, und die Stiefel unterscheiden sie von den idealer gehaltenen Söhnen der Niobe. Der Kopf ist leider auch in dem Exemplar von Soissons nicht erhalten, man muss sich ihn in Uebereinstimmung mit der aus der Wirklichkeit genommenen Tracht individuell und zwar, da die Pädagogen gewöhnlich dem Sklavenstande angehörten, von gemeinerer Bildung denken. Er war übrigens seitwärts nach oben gewandt und der linke Arm war wie in

Erstaunen oder Entsetzen erhoben; denn auch der Pädagog kennt nicht den Grund des schrecklichen Ereignisses. Endlich ist noch dies anzumerken, dass die Figur aus Soissons mit dem rechten Fuss auf ein kleines Felsstück tritt, so dass eine etwas aufsteigende Bewegung hineinkommt. Wir glauben im Hinblick auf das über die fliehenden Söhne Bemerkte, dass dies ein vom Original entlehnter Zug ist.

Während die bisher besprochenen Söhne noch unverletzt sind, finden wir nun einen verwundet ins Knie gesunkenen (1247). Auch von dieser Figur befindet sich eine Wiederholung in Florenz, und zwar befand sich diese früher im Besitz der Familie della Valle in Rom, aus dem sie 1584 in den der Medici überging. Ergänzt ist an der hier vorhandenen Figur nur wenig, hauptsächlich die Basis. Auffällig ist, dass der ganze linke Unterschenkel nicht dargestellt ist. Da derselbe Umstand sich auch an dem andern Exemplar findet, so dürfen wir darin einen Beweis sehn, dass die eine Seite der Figur überhaupt nicht sichtbar war.

Der Jüngling hält sich mit gewaltsamer Anspannung aller Kräfte noch aufrecht im Todesschmerz. Es ist psychologisch sehr wahr und der Verschiedenheit des Geschlechts entsprechend, dass das in ganz ähnlicher Situation befindliche Mädchen der vatikanischen Gruppe still ohne Widerstand in den Tod hinsinkt, während hier die männliche Natur sich kräftiger, ja fast trotzig offenbart. Denn anders als zürnend oder vorwurfsvoll kann der Blick zu den Göttern hinauf in dieser Situation wohl nicht verstanden werden.

Endlich der ausgestreckt liegende Niobide (1256), an welchem der rechte Arm und Fuss ergänzt sind. Er ist sterbend dargestellt, die Augen sind im Begriff sich zu schliessen, mit der Linken deckt er die Wunde in der Brust, während er die Rechte über den Kopf beugt, als fühlte er noch das Bedürfniss, sich zu schirmen oder zu bergen vor dem entsetzlichen Ereigniss. Es ist schön, wie friedlich und sanft ohne Spannung und Krampf hier der Tod dargestellt ist; überhaupt unterscheidet sich diese Gruppe von den andern Darstellungen der Niobiden dadurch, dass die Bewegungen weniger leidenschaftlich sind.

Dies sind diejenigen Figuren, welche 1583 zusammen gefunden, und mit Sicherheit als Niobiden zu erkennen sind, es kamen aber zugleich mit diesen noch andere Statuen zum Vorschein, die man zum Teil zu jenen gerechnet hat, die aber durchaus zu trennen sind. Es ist dies zunächst die weiter

unten zu besprechende Ringergruppe, sodann ein mit zusammengekrümmtem, vor der Gefahr gleichsam sich duckendem Körper davoneilendes Mädchen. Eine Wiederholung derselben im Kapitol ist durch Schmetterlingsflügel am Rücken als Psyche charakterisirt, wesswegen auch die florentinische Statue als Psyche aufgefasst, und von der Niobidengruppe getrennt werden muss, zumal sich an ihrem Rücken, dort also, wo die Flügel eingesetzt waren, eine moderne Ausbesserung findet. Eine ebenfalls zugleich entdeckte Statue der Polymnia ist nur sehr kurze Zeit für eine Niobide gehalten worden; man erkannte sehr bald die Unmöglichkeit diese ruhig sinnende Gestalt in der bewegten Gruppe unterzubringen, und schied sie aus. Länger hat man bei der stehenden weiblichen Figur 1257 geschwankt, an welcher fast die ganze Basis, der rechte Arm nebst Schulter und Brust, der linke Arm mit dem Mantel und der Hals neu sind, während der Kopf zwar antik aber nicht zugehörig ist. Gegen die Einordnung in die Niobegruppe spricht zunächst schon die Verschiedenheit in Gewandung und Basis, sodann das höhere Alter der Gestalt, das für eine der Töchter nicht mehr passt. Man hat zwar gemeint, die Figur könne, wenn nicht eine Tochter, so doch eine Amme oder Wärterin gewesen sein, wie ja auch hier ein Pädagog und in andern Niobidendarstellungen beide vereinigt vorkämen. Allein es fragt sich, ob man eine Amme, die doch wie der Pädagog aus dem Sklaven- oder niedern Volksstande genommen wurde und daher in der Kunst, wenigstens wo man genauer charakterisirt, als eine alte Frau mit unedlen Gesichtsformen erscheint, hier so jung und ideal dargestellt haben würde, und entscheidend für ihre Nichtzugehörigkeit auch als Amme ist der Umstand, dass ihre Linke denselben Gestus macht wie die Linke der Niobe, eine Wiederholung, die unerträglich wäre. Es ist möglich, dass die Figur zu einer andern Niobegruppe gehört; denn sie war jedenfalls wie auch eine Gemme angiebt, mit einer ins Knie gesunkenen Figur gruppirt, über welche sie schützend den Mantel ausbreitet. Vermutlich erklärt sich durch eine Berührung dieser beschützten Gestalt auch der Knick im Mantel auf dem rechten Bein, der sonst unmotivirt und unerklärlich wäre.

Bei dem grossen Interesse, welches die neu gefundenen Reste einer so grossen Gruppe gleich erweckten, war es natürlich, dass man sich zur Vervollständigung und Bereicherung des Erhaltenen nach ähnlichen Resten umthat. So befinden sich jetzt wie schon oben bemerkt, von zwei Söhnen je zwei

Exemplare in Florenz, deren je eines dem ursprünglichen Funde angehört, während wir über den Fundort der andern ebenso wenig unterrichtet sind, als über den des auch bereits erwähnten Pädagogen. Aehnlich verhält es sich mit der Statue eines dritten fliehenden Sohnes (1248), die durch ihr Material, grosskörnigen griechischen Marmor, von den andern Statuen geschieden wird. Neu sind an ihr die beiden Unterbeine und der linke Arm mit der erhobenen Chlamys. Wie der eine schon besprochene Niobide (1255) scheint er einem von hinten nahenden Verderben enteilen zu wollen; auch bei ihm ist die schon berührte Richtung der Flucht bergan zu beachten.

Ferner befindet sich in Florenz noch eine ins Knie gesunkene, im Rücken getroffene Jünglingsfigur, früher Narkissos benannt, die durch Thorvaldsen als Niobide erkannt wurde. Mit der Linken greift er nach der Wunde, die Rechte scheint er — wenn sie richtig restaurirt ist, klagend zu erheben. Die Herkunft dieser Statue ist unbekannt.

Während die Zugehörigkeit dieser Figur zur Niobidengruppe wenigstens höchst wahrscheinlich ist, müssen einige andere Zuweisungen durchaus abgelehnt werden. Dies trifft vor allem die Replik der Anchirroe genannten Figur (1258), welche erst durch die Ergänzung der Arme und des Halses zu einer Niobide hergerichtet ist. Richtig ergänzt entspricht sie völlig der unten besprochenen Figur eines wasserholenden Mädchens.

Aehnlich verhält es sich mit der als älteste Tochter bezeichneten, später als Melpomene erklärten florentinischen Figur (1259), an welcher beide Hände, der rechte Arm, ein Teil der Basis und der Füsse ergänzt sind; auch der Kopf ist wahrscheinlich neu, mindestens aufgesetzt. Da diese Figur nicht einmal zugleich mit den übrigen gefunden ist, so müssten starke Gründe für die Zugehörigkeit sprechen, um sie nur einigermassen glaublich zu machen. Nun erscheint aber nicht nur eine so ruhig stehende Gestalt innerhalb der bewegten Gruppe höchst störend, sondern es ist sogar nicht ohne Grund die Frage aufgeworfen worden, ob diese Figur überhaupt weiblich ist. Die Brust ist offenbar nicht weiblich gebildet, und die Vermutung, es möge ein Apollo Musagetes gemeint sein, entbehrt also durchaus nicht der Wahrscheinlichkeit.

Man hat auch sonst noch einige in andern Museen befindliche Statuen zu der Gruppe rechnen wollen, besonders den darauf hin so genannten Ilioneus in München (1263), doch ist diese Zuteilung ganz unwahrscheinlich. Noch weniger

Glauben verdient die Vermutung, die stark bewegte Figur aus dem Louvre könne eine Niobide darstellen.

Ueber die Anordnung der florentinischen Gruppe sind die verschiedensten Meinungen ausgesprochen. Wir beginnen mit derjenigen, welche uns am wenigsten wahrscheinlich ist, dass nämlich die Statuen in den Interkolumnien eines Tempels oder tempelartigen Gebäudes aufgestellt gewesen seien. Diese Meinung ist hauptsächlich veranlasst durch das sogenannte Nereidenmonument (913 ff.), zwischen dessen Säulen allem Anschein nach die sehr bewegten weiblichen Statuen gestanden haben, nach denen wir es nennen. Aber gerade dies Monument scheint uns gegen eine solche Aufstellung der Niobiden zu sprechen, denn dort sind es unter sich gleichartige, hier aber höchst ungleichartige Gestalten, welche die Zwischenräume zwischen den Säulen füllen sollen. Gleichartigkeit aber wenigstens in den hauptsächlichsten Verhältnissen ist bei den für gleiche architektonische Räume bestimmten Figuren durchaus erforderlich. Zudem würde die Gruppe, wenn sie durch Säulen zerstückelt würde, um alle ihre Wirkung kommen. Denn hier sind die einzelnen Figuren wirklich Glieder eines Ganzen und es geht eine bestimmte Bewegung hindurch, die keine Unterbrechung leidet. Die eilende Flucht der Kinder würde durch die Säulen überall gehemmt erscheinen und damit das ergreifende Pathos des Ganzen vernichtet.

Grossen Anklang hat eine andere Hypothese gefunden, dass nämlich diese Gruppe das Giebelfeld eines Tempels geschmückt habe. Die Höhenabstufung der Figuren hat hauptsächlich darauf geführt. Uns scheinen nicht nur die in diesem Sinne angestellten Restaurationen mit Allem, was wir von den alten Giebelgruppen wissen und was aus der Eigentümlichkeit des gegebenen Raums folgt, in Widerspruch zu stehen, sondern auch die Annahme selbst unmöglich zu sein. Bei einer Giebelgruppe muss eine über die Köpfe der Figuren gezogene Linie parallel laufen mit der schräg ansteigenden Linie des Giebels. Dies findet sich auch überall in den Giebelgruppen des Altertums beobachtet und muss, wenn auch die neuern Giebelgruppen nicht alle in dieser Weise komponirt sind, doch als etwas nach den gegebenen Raumverhältnissen Natürliches angesehen werden. Wenden wir nun aber dies Gesetz auf die Niobegruppe an, so fällt die Linie von der Mutter zu der nächst grössesten Figur, der im Nacken verwundeten Tochter schroff ab um 0,45 m, dann aber folgen in

der gleichen Höhe etwa die Figuren der beiden Töchter (1250. 1252) der Bruder welcher die sterbende Schwester stützt (1249) und der eine fliehende Niobide (1255), die man in einem Giebel alle in die linke Hälfte setzen müsste. Der Unterschied in der Höhe der grössten und der kleinsten dieser Gestalten beträgt nur 0,30 m, ist also nicht einmal so gross als der zwischen der Niobe selbst und der erst genannten Tochter. Die Töchter müssten entweder höher oder die Söhne niedriger sein, wenn eine erträgliche Giebelgruppe herauskommen soll. Mit einem Worte, die Höhenunterschiede dieser Figuren sind zu gering für eine Giebelgruppe. Eine andere Schwierigkeit ergiebt die Einordnung des Pädagogen in den Giebel. Seiner Grösse nach gehört er dicht neben die Niobe selbst, er ist eben so hoch wie die älteste Tochter, wenn wir die ausgestreckte linke Hand mit in Betracht ziehn sogar um etwa 0,20 m höher. Sollen wir aber glauben, dass zwei inhaltlich und vor allem formal so verwandte Gruppen wie Mutter und Tochter, Pädagog und Zögling nun im Giebel dicht neben einander gestanden hätten?

Man ist auf den Gedanken gekommen, durch Erhöhung der Basen dem bemerkten Uebelstand abzuhelfen. Dies führt auf einen weiteren Einwand gegen die Giebelgruppe. Denn schon jetzt, noch mehr aber wenn wir einmal die vorgeschlagene Erhöhung annehmen, ist die Basis der Figuren nicht etwas Gleichgültiges, nicht die blosse Standfläche der Figuren, sondern es ist ähnlich wie am Farnesischen Stier eine bestimmte Lokalität, ein felsiges Terrain als Schauplatz der Begebenheit charakterisirt. Ich bezweifle, ob dies passend sei für eine Giebelgruppe, die doch immer nur etwas Unselbständiges, ein Ornament an einem grössern architektonischen Ganzen ist und diesen ihren dekorativen Charakter wahren muss. Eben wegen ihrer Basis ist die Niobidengruppe etwas Selbständiges, das Anspruch macht für sich zu bestehen. Es scheint mir durchaus nicht glaublich, dass man ein so malerisches Element in einer Giebelgruppe zugelassen habe: es würde mit der Bestimmung einer solchen schwer vereinbar sein.

Die Betrachtung der Basis führt mich auf einen letzten Einwand gegen die Giebelgruppe und zugleich zur Aufstellung der eignen Meinung. Hat es nicht etwas Auffallendes, ein horizontal fortlaufendes felsiges Terrain als Schauplatz der Handlung anzunehmen? Wäre es nicht natürlicher, da uns der Künstler ja doch eine bestimmte Lokalität schildern will, wenn er uns der Natur entsprechend auf- und absteigende

Flächen darstellte? Die Bewegung mehrerer Figuren, namentlich die der fliehenden Söhne scheint mir mit Notwendigkeit auf diese Annahme hinzuführen. Sie schreiten mit starkem Schritt hinauf, von unten nach oben, und dies Hinaufschreiten kann doch nicht durch einige ihnen in den Weg geworfene Steine erklärt werden, vielmehr müssen wir eine ansteigende und auf der andern Seite abfallende Fläche voraussetzen, auf deren höchstem Punkt die Mutter steht.

Wir erhalten dadurch eine mehr malerische Komposition nach Art des Farnesischen Stiers, einer Gruppe, die freilich noch weiter nach dieser Richtung geht. Der pathetische Charakter der Niobidengruppe gewinnt aber bedeutend durch eine solche Aufstellung, die Flucht der Kinder erscheint wilder und leidenschaftlicher. Es ist uns aus dem Altertum von einer Darstellung der Niobiden Kunde erhalten, welche eine ähnliche Gruppirung zeigte, wie wir für diese Florentiner Gruppe annehmen. An den Thüren des palatinischen Apollotempels, den Augustus zu Ehren des Sieges bei Actium stiftete, waren auf dem einen Flügel die vom Scheitel des Parnass herabgestürzten Gallier, auf dem andern der Tod der Niobiden in Relief dargestellt. Die Symmetrie verlangt, dass wir uns die Scene des Niobidenuntergangs in ähnlicher Weise vorstellen, wie die angeführten Worte für das Seitenstück, die Vernichtung der Gallier bei ihrem Angriff auf Delphi, vorschreiben, d. h. die einzelnen Figuren waren malerisch einen Berg hinan geordnet. Aehnlich ist in der That die Sage auf einem späten Relief dargestellt.

Es würde nun die weitere Aufgabe sein, die Stelle zu bestimmen, die jede einzelne Figur im Ganzen einnahm; indessen sind wir dieser Aufgabe nicht gewachsen und beschränken uns daher auf einige leitende Gedanken. Die Gruppe ist gewiss nicht vollständig auf uns gekommen. Es muss doch bei jeder Aufstellung, wo die Mitte von der Mutter eingenommen wird, eine gewisse Symmetrie zwischen den beiden Hälften angenommen werden, und diese ist eben mit den vorhandenen Statuen nicht zu erreichen. Am wenigsten befriedigt die rechte Seite, doch sind wir nicht einmal im Stande bei jeder Figur sicher zu bestimmen, ob sie links oder rechts von der Mutter gestanden. Die Richtung des Körpers nach der einen oder andern Seite scheint dies entscheiden zu können, indess ist doch fraglich, ob nicht die im Ganzen gewiss anzunehmende Richtung jeder Hälfte nach der Mitte zu von einzelnen Figuren durch eine entgegenstrebende Be-

wegung unterbrochen wurde. Wenn wir an Giebelgruppen solche Kompositionsweise finden, so scheint sie noch mehr berechtigt bei einer nicht in einen architektonischen Rahmen eingespannten Gruppe. Vielleicht ist es auch künstlerisch vorteilhafter und für die Situation natürlicher, wenn nicht alle Figuren jeder Hälfte nach der Mitte streben, es gäbe ein noch anschaulicheres Bild der Verwirrung und Bestürzung, wenn sich hie und da Kinder entgegen liefen. Es ist aber klar, wie sehr durch Annahme dieses Prinzips die Aufgabe, jeder Figur ihre ursprüngliche Stellung anzuweisen, erschwert wird. Die Zahl der Kinder im voraus bestimmen zu wollen, scheint uns gewagt. Nach der am meisten verbreiteten Tradition waren es vierzehn, allein die Nachrichten und auch die Monumente schwanken und andere analoge Fälle lehren, dass die Künstler sich von der Tradition entfernten, wenn sie ihren Absichten nicht entsprach. Ueber die Frage, ob die Götter anwesend waren oder nicht, können wir nicht mit Entschiedenheit urteilen. Zum Verständniss der Gruppe brauchten sie nicht sichtbar zu sein.

Dass die Florentinische Statuenreihe nicht als ein Originalwerk zu betrachten, wird schon aus dem, was oben über die in zwei Exemplaren erhaltene Tochter (1250) bemerkt wurde, deutlich sein. Im Stil des Nackten und der Gewandung giebt sich die Hand eines römischen Kopisten und zwar keines geschickten zu erkennen. Es bestehen aber Unterschiede zwischen den einzelnen Figuren. Die erste und zweite Tochter z. B. können nicht von demselben Künstler verfertigt sein, sie verrathen einen ganz verschiedenen Geschmack, hier mehr Einfachheit, dort eine Ueberfüllung mit kleinlichem Detail.

Die Florentiner Gruppe wird allgemein als die Kopie eines von Plinius erwähnten in Rom in einem apollinischen Heiligtum befindlichen Werkes angesehen, von dem man zweifelte, ob es dem Skopas oder Praxiteles angehöre. Soviel ist allerdings wahrscheinlich, dass das Original einer athenischen Kunstschule angehört — die Verwandtschaft mit den erhaltenen Skulpturen ist auch in der Kopie noch erkennbar — und ferner, dass es um die Mitte des vierten Jahrhunderts entstanden ist. Der dramatische, pathetische Charakter der Gruppe, der sich auch in den Köpfen lebendig ausspricht, ist jener Zeit eigentümlich; in den Werken vom Maussoleum haben wir ein Werk verwandter Art. Indessen den Charakter eines bestimmten Künstlers wiederzuerkennen, dazu fehlt es uns an Mitteln, ja wir müssen es dahingestellt sein lassen, ob einer

von jenen beiden Künstlern die Gruppe verfertigt hat, da wir durchaus nicht prüfen können, woher das Schwanken zwischen diesen beiden Namen, und grade nur zwischen diesen berühmtesten, entstanden ist. Vielleicht wusste man schon in Rom nichts mehr von dem wirklichen Urheber der Gruppe, und versuchte nur den Künstler zu errathen. Dann aber hat einige Sicherheit nur die Annahme, dass das Original ein Werk attischer Kunst und aus dem vierten Jahrhundert sei.

Für die frühere Litteratur ist Stark, Niobe und die Niobiden, nachzusehn; vgl. sonst Wiener Recensionen und Mitteilungen über bildende Kunst IV 1865 S. 41. 56. 68. 84. 98. 395. 404 (Bruno Meyer). 233. 241 (Stark). Bruno Meyer, *De Niobidarum compositione.* Mayerhöfer, Die Florentiner Niobegruppe. O. Jahn, Aus der Altertumswissenschaft S. 190. Overbeck, Plastik[3] II S. 52. Lützow, Münchener Antiken S. 26. Dütschke III 253—269. Für die Herkunft der Replik von 1247 vgl. Arch. Ztg. 1880 S. 14, 17. Nachträge zu den ebenfalls von Stark gesammelten sonstigen Darstellungen der Niobesage finden sich besonders *Compte-rendu* 1863 S. 164. 1867 S. 59. 1875 S. 11 (Stephani). Leipziger Berichte 1875 S. 205. 1877 S. 70. 1883 S. 159 (Heydemann). *Annali* 1882 S. 273 (Robert). — Die Besprechung der Niobegruppe könnte heute, wo wir so viel bessere und originalere Werke der Zeit kennen, unverhältnissmässig ausführlich erscheinen, da ja die erhaltenen Kopien der Gruppe wirklich künstlerisch sehr tief stehn; es schien uns aber angemessen, auch hier Friederichs' Ausführungen möglichst unverändert zu lassen, zumal sie so bezeichnend sind für den Standpunkt, welchen noch vor fünfzehn Jahren die Archäologie zur Niobegruppe einnehmen musste.

1260. Niobe, Kopf von feinem Pentelischen Marmor aus Rom, jetzt im Besitz des Lord Yarborough in Brocklesby. Der Kopf war besonders gearbeitet, und sollte in eine Statue eingesetzt werden; neu ist ein Teil der Nase und das Bruststück.

Der Kopf stammt offenbar von einer Replik der Florentiner Niobe (1251), aber er giebt zweifellos das Original treuer wieder als jene. Es ist eine bei weitem bessere Kopie. Die Form des Gesichtes ist feiner und edler, der Mund viel wahrer und ausdrucksvoller, besonders aber in den Augen finden wir einen viel stärkeren Ausdruck der Trauer. Erst dieser Kopf vermag uns einigermassen eine Vorstellung von dem verlorenen Original zu vermitteln, obschon auch er natürlich tief unter demselben steht.

Abgeb. *Specimens of ancient sculpture* I Taf. 35—37. Müller-Wieseler I Taf. 34, 142. Vgl. Michaelis, *Ancient marbles* S. 227, 5.

1261. (416). Niobide, Marmorstatue, gefunden in der Villa des Hadrian zu Tivoli, dann in der Villa des Kardinals Ippolito von Este auf dem Quirinal, jetzt im Museum Chiara-

monti des Vatikan, Replik der oben unter N. 1250 besprochenen Niobide in Florenz. Unsere Figur weicht in mehreren Punkten von der florentinischen ab; die weit vorzüglichere Arbeit und andere Gründe sprechen aber dafür, dass sie ihrem Original treuer geblieben. Denn zunächst hat die Originalfigur schwerlich die engen und bis auf die Handwurzel reichenden Aermel der florentinischen Statue gehabt, die an Idealfiguren in der älteren griechischen Kunst ausser zu besonderer Charakteristik nicht vorkommen, in römischer Zeit dagegen nicht ungewöhnlich sind, ausserdem war das Gewand gewiss nicht über den Füssen zurückgeschlagen. Nur ein kurzes Gewand, wie etwa an einer Artemis, nicht ein lang herabhängendes kann naturgemäss diese Bewegung machen. Auch in den kräftigeren Formen und dem höheren Wuchs steht der vatikanische Torso dem Original näher, namentlich aber in der Behandlung des Gewandes. Das Untergewand und der Mantel geben sich deutlich als aus verschiedenem Stoff gebildet zu erkennen und beleben dadurch auf's Schönste die Gestalt; wundervoll ist namentlich der kurze Aermel des rechten Arms, dessen feiner Stoff so leicht und locker hängt, dass man unwillkürlich an die Gewänder im Ostgiebel des Parthenon erinnert wird. In den Falten der untern Körperhälfte aber sehen wir nur grosse und lange Linien, während die florentinische Statue mit lauter kleinen Faltenbrüchen übersäet ist, selbst da, wo sie am wenigsten sich bilden können, über dem vortretenden Bein, das nach der Heftigkeit der Bewegung ganz glatt erscheinen müsste. Die Statue in Florenz ist eine kleinliche Kopie, die andere ein grosses und mit wunderbarer Kühnheit gearbeitetes Werk, an dem aber doch alle Meisterschaft der Ausführung nur dem Gesammteindruck, der hervorgebracht werden soll, dient. Denn wie tief sich auch der Sturm hineinwühlt in die Gewänder des Mädchens, der Künstler wollte damit nur dies erreichen, dass wir die Todesangst, welche das flüchtende Mädchen treibt, lebendig mitempfinden. Und doch ist auch dies Werk schwerlich ein Original. Freilich wüssten wir dies nicht aus der Arbeit abzuleiten, aber schon der Fundort verbietet, es für eines der in Rom aufgestellt gewesenen Originale zu halten. Ausserdem ist die Basis auffällig. Die übrigen zur Niobegruppe gehörigen Figuren haben eine unebenen Felsboden anzeigende Basis, und dies ist wie oben bemerkt gewiss ein dem Original angehöriger Zug, zumal die Felsen zum Teil zur Komposition gehören, ausserdem aber es ist unwahr-

scheinlich dass bei der ehemaligen als Einheit aufgestellten Gruppe die einzelnen Figuren ihre besonderen, verzierten Basen gehabt hätten. Das scheint sich mehr für ein als Einzelfigur gearbeitetes oder kopirtes Werk zu eignen, und für eine Kopie müssen wir demnach die Statue halten, aber sie ist am besten geeignet, uns einen Begriff von dem Stil zu geben, in dem ursprünglich das Ganze ausgeführt war.

Abgeb. Stark, Niobe Taf. 12 S. 265. *Gazette archéologique* III Taf. 27 S. 171 (F. Lenormant). Overbeck, Plastik[3] II S. 61. Murray, *A history of greek sculpture* II Taf. 28 S. 314. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 50, 174. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 266.

1262. (418.) Zwei Kinder der Niobe, Bruchstück einer Marmorgruppe im Vatikan. Der Jüngling, von welchem hier nur ein geringer Rest geblieben, ist in der Florentinischen Gruppe ganz erhalten, doch fehlt dort jetzt, wie schon oben (N. 1249) bemerkt ist, das sterbende Mädchen, das aber auch dort ehemals sicher vorhanden war. Ohne dies würden sich die Falten auf dem linken Schenkel nicht verstehn lassen. An dieser Gruppe ist nur der linke Fuss des Mädchens restaurirt; der Kopf ist antik aber nicht zugehörig, er ist von anderem Marmor und entspricht durchaus nicht den übrigen Niobidenköpfen.

Abgeb. Thiersch, Epochen[2] Taf. 3 S. 315. Clarac V Taf. 808, 2038. Müller-Wieseler I Taf. 23, 142. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2. S. 173, 40. Stark, Niobe S. 242. 305.

1263. (428). Sogenannter Ilioneus, Statue von Parischem Marmor, in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts in Rom entdeckt, jetzt in der Glyptothek zu München, eines der edelsten Ueberbleibsel der alten Kunst, das aus Prag aus dem Besitz von Kaiser Rudolph II nach Wien in die Hände eines Steinmetzen gerieth, von diesem als ein Stück alten Marmors an Dr. Barth verkauft wurde, und endlich in den Besitz König Ludwig's übergegangen ist. Wie der Torso zu ergänzen, darüber kann kein Zweifel sein, Kopf und Arme waren nach oben gerichtet, der Jüngling machte eine Bewegung, als wolle er eine von oben drohende Gefahr abwehren. Man hat die Figur für einen der Niobiden gehalten, und ihr, indem man die Arme in flehender Haltung ergänzt dachte, den Namen des jüngsten Sohnes der Niobe, des Ilioneus beigelegt, der bei Ovid durch sein Flehen beinahe Apoll erweicht hätte. Die Deutung ist sicher unrichtig. Die Gestalt will sich gegen einen aus grösster Nähe drohenden Schlag schirmen, das zeigt die

zusammengeschmiegte Haltung, nicht bitten. Auffallend ist auch der Mangel des Gewandes, das an keinem sichern Niobiden fehlt und für die künstlerische Wirkung der Statuen sehr wesentlich ist.

Der Stil dieses Torso steht weit über dem der florentinischen Statuen, wir stehen nicht an, ihn als ein Originalwerk eines bedeutenden Meisters des vierten Jahrhunderts zu bezeichnen. Vergleicht man ihn mit dem Ilissos vom westlichen Giebel des Parthenon, der ihm im Alter nahe steht, so möchten wir die Formen des letzteren lebensvoll, die des ersteren seelenvoll nennen. Es geht ein weicherer, zarterer Hauch durch diesen Marmor, wie es wohl notwendig ist für eine auf Darstellung des Seelenlebens gerichtete Kunst.

Abgeb. Lützow, Münchener Antiken Taf. 15—17 S. 28. Müller-Wieseler I Taf. 34, E. Clarac IV Taf. 590, 1280. Vgl. Leipziger Berichte 1863 S. 1. Overbeck, Kunstmythologie II S. 534. Arch. Ztg 1868 S. 45 (E. Curtius). Brunn, Beschreibung der Glyptothek[4] S. 172, 142.

1264. (499). Apoxyomenos, Marmorstatue, von Canina im September 1849 in Rom in Trastevere gefunden, jetzt im Vatikan aufgestellt. Die Statue gehört zu den am besten erhaltenen des ganzen Altertums; restaurirt sind nur von Tenerani die Finger der rechten Hand, und zwar nach einer falsch verstandenen Stelle des Plinius mit einem Würfel, den man sich wegdenken muss.

Die griechischen Jünglinge pflegten sich vor den Uebungen der Palästra mit Oel zu salben, und dann, um beim Ringen das Greifen und Festhalten möglich zu machen, mit einem feinen Sande zu bestreuen. Natürlich musste dieser nachher wieder vom Körper entfernt werden, und dazu bediente man sich der in vielen Exemplaren erhaltenen Schabeisen. Der Jüngling ist eben mit der Reinigung seines ausgestreckten rechten Armes beschäftigt. In seiner Stellung und Miene merkt man eine gewisse Behaglichkeit, die aus dem Gefühl überstandener Mühe hervorgeht.

Die Figur ist die Kopie einer berühmten Statue des Lysippos. Wir wissen, dass dieser Künstler einen Apoxyomenos gemacht hatte und finden in dieser Kopie alle Eigentümlichkeiten wieder, die an den Werken des Lysippos hervorgehoben werden. Er soll die Köpfe kleiner, die Gestalten schlanker gemacht haben, und in der That bildet in dieser Hinsicht unsre Statue, die noch viel schlanker erscheint als sie wirklich ist, einen entschiedenen Gegensatz zu den kräftiger gebauten Gestalten der früheren Kunst, nicht nur denen des Polyklet

sondern sogar denen des Praxiteles. Bemerkenswert ist auch die reiche und sorgfältige Durcharbeitung aller Teile bis in die Einzelheiten hinein, so dass wir bei jedem Wechsel des Standpunktes oder der Beleuchtung einen neuen Reichtum an Formen und Linien entdecken können. Die Grazie des schlanken und elastischen Körpers, an welchem alle Glieder leicht und beweglich in ihrer Fügung spielen, ist bezeichnend für eine Zeit, die was ihr an Ernst und Gediegenheit abging, durch feine, geistreiche Bildung ersetzte.

Das Original der Statue war, wie wir wissen, aus Erz, und der Charakter der Erzarbeit zeigt sich noch deutlich in dieser Kopie. Denn die Stütze des ausgestreckten Armes, deren Ansätze erhalten sind, ist bei einer Kopie, wo es auf Treue ankommt, erträglich, schwerlich aber würde eine Originalkomposition in der Art angelegt sein, dass sie eine solche Stütze erforderte. Ausserdem denke man sich im Original auch den Baumstamm hinweg.

Das Original des Lysippos war hochberühmt in Rom, wo Agrippa es sehr passend vor seinen Thermen aufgestellt hatte. Tiberius der sehr davon entzückt war, nahm es in seine Gemächer, musste es aber, vom Volke gedrängt, der allgemeinen Bewunderung zurückgeben.

Abgeb. *Monumenti* V Taf. 13. Clarac V Taf. 848 B, 2168 A. Overbeck, Plastik[3] II S. 122. Murray, *A history of greek sculpture* II Taf. 31 S. 342. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 517. Rayet, *Monuments de l'art antique* II Taf. 47. Vgl. *Annali* 1850 S. 223 (E. Braun). Kekulé, Die Gruppe des Künstlers Menelaos S. 34. Ueber den Kopf des Praxitelischen Hermes S. 35. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 239. Sybel 4787. Ueber das Salben mit Oel vgl. W. A. Becker, Gallus[3] III S. 108 und besonders J. Küppers, Der Apoxyomenos des Lysippus, Programm des Bonner Gymnasiums 1869, sowie das aus Umarbeitung desselben entstandene Schriftchen desselben Verfassers: Der Apoxyomenos des Lysippos und die griechische Palästra.

Die Fundnotizen giebt Canina im *Bullettino* 1849 S. 161. Derselbe schwankt, ob die Statue auf den Apoxyomenos des Lysippos oder auf eine im Gegenstand übereinstimmende Statue des Polyklet zu beziehen sei. Von der letzteren spricht Plinius in den Worten *fecit et destringentem se et nudum talo incessentem* und Canina meint, diese ganze Stelle beziehe sich nur auf eine Statue, deren Handlung eine doppelte sei, nämlich die Abreibung und zugleich — denn so versteht Canina das *talo incessentem* — die Aufforderung zum Würfelspiel. In dieser Weise könne nun auch die gefundene Statue gedacht sein, und wiewohl er selber sich mehr dazu neigt, das Werk auf Lysippos zurückzuführen, so ist doch die Restauration der Figur leider in dieser Weise ausgeführt. Vgl. Brunn im *Bullettino* 1851 S. 91.

1265. (675.) Farnesischer Herakles, Marmorstatue, 1540 in den Thermen des Caracalla gefunden, seit 1790 in

Neapel. Ergänzt sind die Nasenspitze, die Hälfte des linken Unterarms nebst der Hand und vielleicht auch die rechte Hand mit den Aepfeln.

Der Heros steht da am Ende seiner Mühen, aber nicht siegesfroh, sondern matt und gebeugt von der Last seines mühevollen Lebens. Seine ganze Erscheinung, die aufgetriebenen Adern, die geschwollenen Muskeln, drücken Mühe und Arbeit aus, und auch seine Gedanken sind nur rückwärts und nicht vorwärts gerichtet. Diese Auffassung des Herakles ist der älteren griechischen Kunst, welche die Heroen voll Feuer und Thatenlust darzustellen pflegt, fremd; Lysippos war, wie es scheint, der erste, der einen trauernden Herakles darstellte.

Gewöhnlich wird nun auch diese Statue auf ein Original des Lysippos zurückgeführt, da sich eine übrigens unbedeutende Kopie derselben erhalten hat, die inschriftlich als Werk des Lysippos bezeichnet ist. Aber die Echtheit der Inschrift ist angefochten, und wenn wir sie auch gelten lassen wollten, so müssten wir das Lysippische der Farnesischen Statue doch nur auf das Motiv beschränken, da die übertriebenen Formen schwerlich diesem Künstler zugeschrieben werden können. Das Motiv ist allerdings entweder von Lysippos oder doch in seiner Epoche erfunden, die Ausführung der Figur aber fällt erst in spätere römische Zeit. Man hat dies mit Recht schon daraus geschlossen, dass der Augenstern ausgehöhlt ist, eine Weise der Darstellung, die erst um die Mitte des zweiten christlichen Jahrhunderts üblich wurde.

Die Inschrift an dem Fels nennt als Verfertiger den Glykon von Athen. Aus den Buchstabenformen geht nur dies hervor, dass Glykon nicht vor dem ersten Jahrhundert v. Ch. gelebt hat.

Abgeb. *Museo Borbonico* III Taf. 23. 24. Müller-Wieseler I Taf. 38, 152. Claraç V Taf. 789, 1978. Overbeck, Plastik³ II S. 391. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 661. Murray, *A history of greek sculpture* II S. 351, und in Fea's Uebersetzung von Winckelmann's Geschichte der Kunst *(Storia delle arti)* II Taf. 7. Vgl. Stephani, Der ausruhende Herakles S. 161. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler I S. 549. Für die Inschrift der Florentiner Replik vgl. Dütschke II 36. Arch. Ztg. 1880 S. 17, 28 (Michaelis). Leipziger Berichte 1881 S. 77, 78. Overbeck (Plastik³ II S. 110) ist geneigt, das Original unserer Statue in einer der zwölf Werke des Lysippos zu suchen, die sich in Alyzia in Akarnanien befanden, und findet eine Stütze für diese Ansicht in einer Wiederholung der Figur an einem dortigen Stadtthor (Heuzey, *Le mont Olympe* Taf. 11 S. 413). Es könnte dann natürlich diese Statue nur eine Darstellung des Abenteuers bei den Hesperiden sein. Da aber der Heros

die Aepfel, wenn sie überhaupt ursprünglich zur Komposition gehören, hier so versteckt hält, dass man sie eigentlich nur erraten könnte, ist diese Beziehung, wie mir scheint, unmöglich. Weizsäcker (Arch. Ztg. 1882 S. 255) glaubt, nach einem vom Duc de Luynes und O. Jahn ausgeführten Gedanken, die Statue mit der Hindin und dem kleinen Telephos zu seinen Füssen gruppiren zu müssen, und führt diese Gruppe auf ein in Pergamon vorauszusetzendes Original zurück. Aber auf einer Münze mit dem Namen des Alexander, die nicht jünger sein kann als 300 v. Ch erscheint die Komposition bereits als Beizeichen verwendet, und zwar ohne Telephos; vgl. *Numismatic chronicle, 3. series.* III 1883 Taf. 1, 5 S. 9 (Bunbary). Das beweist, dass die Figur noch im vierten Jahrhundert als Einzelstatue erfunden ist, und also in jener vorausgesetzten Gruppe nur entlehnt sein könnte. Wenn sich die Vermutung, jene genannte Münze sei in Sikyon geprägt, beweisen liesse, so wäre der Schluss, dass die ganze Komposition auf den ehernen Herakles des Lysipp, der auf dem Markte von Sikyon stand, zurückgehe, kaum abzuweisen. Vgl. die folgenden Nummern.

1266. Herakles, Marmorkopf, von Steinhäuser in Rom ans Licht gezogen, jetzt im Museum zu Basel. Ergänzt ist der ganze Oberkopf, die Nase und viele Einzelheiten an Bart und Haar.

Der Kopf ist für uns von grossem Werte als Rest einer besseren, einfacheren und also wohl treueren Wiederholung des Originals des Farnesischen Herakles. Der Ausdruck von Kummer, der sich bei jenem in vielen starken Falten und besonders dem Munde zeigt, ist hier sehr gemildert und veredelt. Wie in der ganzen Körperbildung so zeigt sich auch hierin die übertreibende, zum Effektvolleren neigende Art des Glykon, während der Kopist dieses Kopfes sich an die strengeren Formen seines Vorbildes hielt.

Abgeb. *Monumenti* VIII Taf. 54, 1. 1a. Vgl. *Annali* 1868 S. 336 (Helbig). W. Vischer, Kleine Schriften II S. 318.

1267. Herakles, Ueberrest einer kleinen Wiederholung der Farnesischen Statue (N. 1265) in Karlsruhe.

Die Formen dieses kleinen, gut gearbeiteten Torso sind weniger übertrieben als sie das Werk des Glykon zeigt, die Muskeln sind nicht so gewaltsam hervorgepresst, und der ganze Eindruck der Figur daher milder und ruhiger. Sicher steht sie darin dem Originale näher als jene Kopie.

1268. (436.) Ares, Statue aus griechischem Marmor, zwischen dem Palast Santa Croce und Campitelli gefunden, jetzt in Villa Ludovisi. Ergänzt sind die Nase, die rechte Hand, der rechte Fuss und der Schwertgriff des Ares, am Eros der Kopf, der linke Arm mit dem Köcher, der rechte Arm zur Hälfte und der rechte Fuss.

Ein der Figur fremdes Ueberbleibsel auf der linken Schulter und der Rest einer Stütze an derselben Seite weiter unten zeigen, dass an der linken Seite des Gottes eine zweite Figur sich befand, die wohl niemand anders gewesen sein kann als Aphrodite. Sie wird, wie es scheint, durch die Situation gefordert, welche diese ist, dass Ares, wie das Schwert in seiner Hand annehmen lässt, in Begriff war, in den Kampf zu eilen und nun sich hat bestimmen lassen, noch zu verweilen und zu zögern. Der Eros zu seinen Füssen, der schalkhaft wie in einem Versteck liegt und von dem Gott nicht beachtet wird, könnte diese Wirkung nicht motiviren, auch ein zweiter Eros — wenn wir den Rest auf der Schulter von einem solchen herleiten wollten, in welchem Fall aber ein bedeutenderes Stück von ihm übrig geblieben sein müsste — würde das nicht vermögen, sondern nur die in Sage und Kunst ihm verbundene Göttin. Leise wendet der Gott den Kopf nach rechts, von der überredenden Göttin hinweg, aber das ist nur ein schwaches Widerstreben, er ist bereits seiner eigenen Natur untreu geworden, hat sich niedergelassen und im Gefühl der Behaglichkeit das eine Bein hinaufgezogen und mit den Händen umfasst — zugleich ein Zug von Ungezwungenheit, der gerade für Ares sehr angemessen ist — und ist in Träumereien versunken.

Man hat mit dieser Statue eine der Götterfiguren an der Ostseite des Parthenonfrieses verglichen; wir bemerkten aber schon oben S. 279, dass die Aehnlichkeit zufällig sein könne. Im Stil herrscht die grösste Uebereinstimmung mit dem Apoxyomenos des Lysippos (N. 1264), und namentlich sind sich die Köpfe der beiden Statuen überraschend ähnlich. Man vergleiche Form und Ausdruck des Kopfes und den freien Wurf des Haares, und man wird nicht zweifeln, dass auch diese Statue aus der Werkstatt oder wenigstens Schule des Lysippos hervorgegangen ist. Für diese Zeit passt auch die ganze Auffassung; denn die Situation des Ares ist vom Standpunkt der frühern Kunst aus nicht mehr ganz würdig und göttlich zu nennen.

Die Figur ist grossartig, kräftig angelegt und lebensvoll ausgeführt.

Abgeb. Clarac IV Taf. 635, 1432. Raoul Rochette, *Monumens inédits* Taf. 11 S. 49. E. Braun, Vorschule der Kunstmythologie Taf. 86 S. 57. Müller-Wieseler II Taf. 23, 250. Vgl. Schreiber, Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi S. 82, 63 wo auch weitere Abbildungen und Litteratur genannt sind. Overbeck (Verhandlungen der Versammlung deutscher Philologen zu Meissen S. 221) glaubt die am Ares erhaltenen Reste auf

einen zweiten Eros beziehn zu müssen, und Schreiber ist geneigt ihm zuzustimmen. Aber es ist für den Eros gar kein Platz auf dem Felsen, und die zweite Ansatzspur lässt sich durch ihn keinesfalls erklären. Wäre ein zweiter Eros vorhanden gewesen, so müsste er am Körper des Ares gehangen, und also grössere Spuren hinterlassen haben.

1269. (683.) Ruhender Krieger, Statue aus Pentelischem Marmor in Villa Ludovisi. Der Kopf, an welchem Nase und Oberlippe neu sind, gehört nicht zur Statue, er ist von anderem, feineren Marmor; am Körper sind neu der linke Unterarm, Teile der rechten Hand und des Schwertes sowie beide Füsse.

Es ist sehr schwer, die Bedeutung der Gestalt festzustellen. Man hat gemeint, sie gehöre zu einer Kampfscene, der Krieger habe sich niedergesetzt um auszuruhen von den Anstrengungen des Kampfes. Aber die behagliche Ruhe in welcher derselbe sitzt würde sich in einem Kampfe wunderbar ausnehmen, wie überhaupt ein Ausruhen während der Schlacht doch nur bei völliger Erschöpfung denkbar wäre; von solcher sieht man aber nichts. Man könnte eher denken, der Krieger habe irgend etwas zu bewachen, oder er sei der Trabant eines Fürsten, und habe es sich nun in einem Augenblick der Unthätigkeit bequem gemacht.

Vgl. Schreiber, Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi S. 139, 118, wo die sonstige Litteratur zu finden ist.

1270. 1271. (104. 105.) Die Dioskuren mit ihren Rossen, kolossale Marmorstatuen auf dem Quirinal in Rom, der von ihnen Monte Cavallo genannt ist.

Früher standen diese Kolosse vor den Thermen des Constantin, worüber eine Inschrift Auskunft giebt. Sie lautet: *Sixtus V. pont. max. colossea haec signa temporis vi deformata restituit veteribusque repositis inscriptionibus e proximis Constantinianis thermis in Quirinalem aream transtulit anno salutis MDLXXXIX, pontificatus quarto.* Diese Inschrift ist vom Papst Urban VIII an Stelle einer anderen ähnlichen Inhaltes gesetzt worden, welche die Statuen für Alexander mit seinem Bukephalos erklärte. Der offenbare Widerspruch in dem diese Deutung zu den überlieferten Künstlernamen stand, war der Grund sie durch die angeführte einfachere zu ersetzen. Die Restaurationen die in den Worten der Inschrift angedeutet sind, betreffen hauptsächlich die Pferde, namentlich das dem Phidias zugeschriebene (1270), an welchem nicht viel mehr als der Kopf und die linke Seite alt sind. Die Inschriften, welche der Papst für die neue Aufstellung von den alten kopiren liess, befinden sich an den hier nicht vorhandenen Fussgestellen und zwar ist die

Figur, welche ihr Pferd an der Linken führt (1270) jetzt als OPVS PHIDIAE, die andere (1271) als OPVS PRAXITELIS bezeichnet; ehemals war es umgekehrt.

Ueber die ursprüngliche Aufstellung der Figuren hat der schwedische Bildhauer Fogelberg einen ausserordentlich genauen und überzeugenden Bericht gegeben, der diese vielbesprochene Frage zum Abschluss gebracht zu haben scheint. Zunächst nämlich ist klar, dass die Figuren nicht von allen Seiten frei standen; denn betrachtet man die Rückseiten derselben, so bemerkt man an vielen Stellen rohe, unbearbeitete Massen, die man überall sehen würde, wenn sie nicht zum Teil durch die Ergänzung verdeckt wären. Zunächst ist die hintere Hälfte des Harnisches neben der Figur des Phidias ergänzt, man bemerkt aber noch an der Stelle, wo oben die Restauration ansetzt, eine rohe Masse, die annehmen lässt, dass die Hinterseite dieses Harnisches ursprünglich ganz so aussah, wie diejenige des anderen. Ausserdem sind die innern Seiten der Pferde, die ursprünglich nicht ausgearbeitet waren und nicht ausgearbeitet sein sollten, ergänzt. Man sieht dies besonders deutlich an dem Pferde des Praxiteles, wo an der Basis, an der innern Seite des stützenden Pfeilers und an dem innern Hinterbein die rohe Masse stehen geblieben, am Bauch aber durch die Restauration verdeckt ist, die gerade an der Stelle beginnt, wohin die rohe Masse treffen würde, wenn man sie sich fortgesetzt denkt. Ursprünglich also waren die innern Seiten der Pferde und ihrer Lenker nicht bestimmt, gesehen zu werden. Die Figuren standen wie Hochreliefs an einer Wand, worauf auch ihre dem Relief entsprechende Stellung und noch ein besonders schlagender Grund hinweist. An der Statue des Phidias ist nämlich zwischen dem linken Bein und dem herabhängenden Gewand eine glatte Fläche, ein Stück eines Hintergrundes stehen geblieben, ebenso unter dem Gewande des andern, ja, an dieser füllte die Fläche, wie man sich aus den Verletzungen an der hintern Seite des Beines überzeugen kann, den ganzen Raum zwischen den Beinen aus und die Stütze ist nur ein Rest derselben, den der Restaurator stehen liess. Die Figuren standen also wie Relieffiguren auf einem Hintergrunde. In die Schulterblätter beider Statuen sind kreisrunde Marmorstücke eingesetzt, gewiss um die Löcher zuzudecken, die zur Befestigung an der Wand dienten, vor welcher die Figuren aufgestellt waren. Alle diese Restaurationen sind offenbar veranlasst durch die veränderte Aufstellung; sollten die Gruppen von allen Seiten

freistehen, so musste die rohe Masse der inneren Seiten möglichst verdeckt werden.

Gegen die Meinung, dass die Pferde der beiden Figuren vertauscht werden müssten, weil ein am Zügel geführtes Pferd den Kopf nach dem Zügel hinrichte, bemerkt Fogelberg, das sei vollkommen richtig bei gezähmten Pferden, aber hier habe der Künstler, wenn nicht durchaus ungebändigte, so doch sehr feurige Tiere bilden wollen, jedenfalls aber setze die Kraftanwendung des Mannes einen entsprechenden Widerstand des Pferdes voraus. Auch würde bei einer Vertauschung der Pferde gerade die rohe, unbearbeitete Seite derselben nach aussen kommen.

Fogelberg setzt nun die Kolosse als Hochreliefs an den Eingang eines Gebäudes und zwar so, dass die Ecken desselben in die Winkel hineinstossen, den Mensch und Tier mit einander bilden. Vor dem Eingange stehend, sah man daher die Pferde in der Vorderansicht und neben ihnen im rechten Winkel, wie es der Wirklichkeit entspricht, ihre Lenker; in den Eingang hineingehend aber passirte man die Pferde ihrer Länge nach. Es ist daher die jetzige Zusammenstellung von Pferd und Lenker im Wesentlichen richtig, nur muss das erstere etwas mehr zurückgeschoben werden, schon deswegen, weil die Vorderbeine zu weit vorspringen. Noch mehr wird dies durch folgenden Umstand empfohlen. Die Pferde werden durch Pfeiler gestützt, von welchen derjenige unter dem Pferd des Praxiteles eine Basis hat, an welcher die rechte Seite ganz fehlt. Dies kann ursprünglich nicht so gewesen sein; Fogelberg meint daher, das Piedestal müsse zunächst bis an die Grenze der Basis des Lenkers zurückgeschoben, dann aber etwas einwärts gerückt werden, sodass das an der Basis desselben fehlende Stück durch das rechte Bein des Lenkers verdeckt würde. Den jetzt leeren Winkel am Zusammenstoss der Basen von Pferd und Lenker haben wir uns ursprünglich gewiss ausgefüllt vorzustellen.

Denken wir uns die Figuren also am Eingang eines grossen Gebäudes aufgestellt, so stehen sie wie kolossale Thorwächter da und dieser Funktion entspricht sehr gut ihre Bedeutung. Denn es sind Statuen der Dioskuren. Als solche werden sie zunächst durch ihre Attribute bezeichnet: sie trugen in den Händen, die nicht den Zügel hielten, Speere, wie aus der Haltung derselben hervorgeht, und auf ihren Köpfen sind Löcher zurückgeblieben, die nur zum Einsetzen metallener Sterne, dem Abzeichen der Dioskuren, dienen konnten. Auch

im Uebrigen entsprechen sie dem Typus dieser Götter, die wir gewöhnlich als rüstige Jünglinge zu Pferde und mit Lanzen bewaffnet finden, und der Ausdruck des Kopfes, namentlich aber die über der Stirn emporsteigenden Haare charakterisiren sie wie schon Winckelmann bemerkte, als Söhne des Zeus. Es sind uns aber mehrere Beispiele bekannt, dass die Zwillingsbrüder als Thürhüter an den Eingang von Gebäuden gesetzt wurden, wovon der Grund wohl in dem ritterlichen und kriegerischen Charakter der Jünglinge gesucht werden muss.

Die Pferde sind im Verhältniss zu ihren Lenkern zu klein, was aus dem schon erwähnten Prinzip der alten Kunst erklärt werden kann, die Hauptfiguren selbst auf Kosten der Naturwahrheit hervorzuheben. Hier war es indessen schon wegen der architektonischen Verwendung notwendig, zwischen Pferd und Lenker ein Gleichgewicht der Masse herzustellen.

Die Figuren entsprechen sich in ihrem Stil, doch wird man der Figur des Phidias den Vorzug geben müssen. Zum Teil freilich rührt die geringere Wirkung der andern daher, dass die Basis derselben sich nach dem rechten Fuss hin senkt, wodurch die Bewegung weniger kräftig und ausdrucksvoll wird. Aber auch abgesehen von diesem Mangel, der nur den Restaurator angeht, von welchem der grösste Teil der Basis herrührt, ist namentlich in den Köpfen und in der Anordnung der Gewänder ein erheblicher Unterschied. Der Kopf des dem Phidias zugeschriebenen Dioskur ist weit kräftiger und lebendiger, der des andern schwächer und maskenartiger, und die Gewandung des ersteren fliesst in einfachen, grossen Linien herab, während das Gewand des anderen um den gesenkten Arm herumgesteckt ist und einen grössern Reichtum an Detail entwickelt, der dem Eindruck des einfach Grossen und Erhabenen nicht günstig ist. Es war dies freilich schwer zu vermeiden; denn da das Gewand nur am linken Arm getragen werden kann, um die freie Bewegung des rechten nicht zu hindern, so konnte der Künstler in diesem Zusammenhang auf keine Weise die grossen und einfachen Linien gewinnen, die an dem andern so schön wirken.

Neben den Figuren stehen Harnische von entschieden römischer Form. Die Ausdehnung des Brustpanzers über die Bauchpartie ist wenigstens den griechischen Panzern früherer Zeit fremd, und ganz fremd sind den griechischen Panzern die troddelartigen Tressen über den Schultern und an den unter dem eigentlichen Harnisch befindlichen Lederstreifen.

Hieraus geht unzweifelhaft hervor, dass diese Statuen erst in römischer Zeit verfertigt sind, aber ebenso unzweifelhaft, dass sie nicht Originalwerke sind. Denn die Harnische haben durchaus keinen andern Zweck, als den äusserlichen, den kolossalen Figuren eine entsprechende Stütze zu geben, sie sind im Uebrigen ohne allen Zusammenhang mit der Figur und widersprechen der gewöhnlichen Darstellung der Dioskuren als nackter, nur mit einem Mäntelchen bekleideter Jünglinge.

Es ist wahrscheinlich, dass die Originale von Bronce waren und dass eben erst bei der Uebertragung in Marmor die stützenden Harnische hinzugefügt wurden. Die Köpfe haben, wie der erfahrene Bildhauer, Martin Wagner, bemerkt, ganz den Stil broncener Arbeiten, die Nasenflügel sind sehr dünn und die Haare ziemlich drahtartig gearbeitet.

Und welcher Zeit sind die Originale zuzuschreiben? Die lateinischen Inschriften, die von Werken des Phidias und Praxiteles reden, können auf Autorität natürlich keinen Anspruch machen: die Namen des Phidias und Praxiteles, an welche sich der Glanz griechischer Kunst knüpfte, sind nur als Repräsentanten höchster Kunst, die man in diesen Werken bewunderte, hinzugefügt. Andererseits aber dürfen wir die Originale dieser Kolosse, welche durch die Meister der neuesten Kunst, Canova, Carstens und Thorvaldsen, wieder zu Ehren gebracht und Werke der Bewunderung und Nacheiferung geworden sind, gewiss in die Blütezeit griechischer Kunst setzen. Man hat auf die mit der Figur des Phidias übereinstimmende Bewegung eines Jünglings an der Westseite des Parthenonfrieses aufmerksam gemacht, doch wird diese Uebereinstimmung zufällig sein. Beide Figuren sind offenbar als Gegenstücke gearbeitet und stimmen im Stil so völlig überein, dass wir sie einem Meister zuschreiben können. Und zwar kann dieser nicht vor Lysipp gelebt haben, denn die Proportionen und vor allem die Köpfe zeigen den deutlichsten Einfluss von dessen Kunst. Wenn die Formen des Körpers dafür etwas einfach scheinen, so wird man den Grund eben in der kolossalen Grösse suchen, welche eine gewisse Einfachheit verlangt.

Die Figuren der Dioskuren sind je aus einem Marmorblock gemacht. An dem Kinn, dem Arm und der linken Hand des dem Phidias zugeschriebenen Jünglings sind Messpunkte stehn geblieben.

Abgeb. Maffei, *Raccolta di statue* Taf. 11—13. Clarac V Taf. 812 A, 2043. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom III, 2 S. 404. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 35. Matz, Die antiken Bildwerke in Rom I S. 260, 959 wo auch ältere Litteratur angeführt ist. Das Beste, was über die Kolosse von Monte Cavallo geschrieben, ist die Abhandlung des schon im Text genannten Bildhauers Fogelberg in den *Annali* 1842 S. 194 von drei erläuternden Abbildungen begleitet. Vgl. auch Leipziger Berichte 1858 S. 115 (O. Jahn). Rheinisches Museum N. F. XIV S. 601 (Urlichs). Ueber die Aufstellung im Jahre 1589 vgl. Leipziger Berichte 1881 S. 54, 2. 59, 10, über die Messpunkte Benndorf und Schöne, Die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums S. 351.

1272. (433.) Hera, Marmorkopf in Villa Ludovisi. Die Nasenspitze ist ergänzt.

Das Einzelne dieses schon von Winckelmann als des schönsten aller Heraköpfe gepriesenen Werks ist bereits bei der Farnesischen Herabüste (N. 500) berührt. Der Unterschied beider Köpfe liegt darin, dass jener eine herbe Göttlichkeit darstellt, während sich hier Göttliches und Menschliches wunderbar mischt. Die Zeit und der Künstler, der jenen geschaffen, dachte strenger und ernster von den Göttern, als der Bildner der Ludovisischen Göttin, dem die menschliche Schönheit weniger gleichgültig war. Jener steht religiös höher, dieser künstlerisch, und so sind diese beiden Köpfe würdige Repräsentanten zweier Perioden sowohl der Kunst- als Religionsgeschichte. Wie weit entfernt wir den einen vom andern anzusetzen haben, ist freilich schwer zu sagen, doch muss uns der Umstand, dass die Hera des Polyklet, die, mag nun die Farnesische Büste ihr entsprechen oder nicht, jedenfalls viel strenger war, erst in den letzten Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts entstanden ist, bestimmen, den Ludovisischen Kopf oder sein Vorbild frühestens dem vierten zuzuschreiben. Letzterer ist aber nicht eine blosse Umbildung des älteren Typus in den Stil einer späteren Zeit, sondern eine selbständige Schöpfung. Unsere Nachrichten über die griechischen Künstler sind zu lückenhaft, als dass wir daran denken könnten, in ihnen den Künstler dieser Hera wiederzufinden, nur das wird man vermuten dürfen, dass der Künstler ein Athener war. Gerade in attischen Werken finden wir so volle und stolze Formen wieder, wie sie dieser Kopf zeigt.

Berühmt sind Schiller's Worte über diesen Kopf im fünfzehnten Brief über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts: 'Es ist weder Anmut, noch ist es Würde, was aus dem herrlichen Kopf einer Juno Ludovisi zu uns spricht, es ist keines von beiden, weil es beides ist. Indem der weib-

liche Gott unsre Anbetung heischt, entzündet das gottgleiche Weib unsere Liebe, aber indem wir uns der himmlischen Holdseligkeit aufgelöst hingeben, schreckt die himmlische Selbstgenügsamkeit uns zurück. In sich selbst ruht und wohnt die ganze Gestalt, eine völlig geschlossene Schöpfung und als wenn sie jenseits des Raumes wäre, ohne Nachgeben, ohne Widerstand: da ist keine Kraft, die mit Kräften kämpfte, keine Blösse, wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte.'

Abgeb. Kekulé, Hebe Taf. 2 S. 68. Overbeck, Kunstmythologie Taf. 9, 7. 8 III S. 83. Weitere Litteratur führt Schreiber, Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi S. 123, 104 an.

1273. (434.) Herastatue von Marmor, angeblich in Ephesos gefunden, 1838 nach Wien gebracht, wo sie sich in der Kunstakademie befindet.

Dass wir in dieser Statue eine Hera vor uns haben, ist nach der stolzen Haltung und den vollen Formen des Körpers kaum zu bezweifeln. Leider sind bei den übereinstimmenden Statuen ebenso wie bei dieser Kopf und Arme nicht erhalten, so dass sich aus ihnen keine Aufklärung gewinnen lässt. Doch scheint es sicher, dass die Gestalt in dem imponirend ausgestreckten rechten Arm ein Scepter, in der gesenkten Linken eine Schale hielt. Es ist dies bei weitem das schönste Exemplar dieses Typus, dessen Original der älteren attischen Kunst nahe zu stehn scheint. Das Nackte der Brust ist so lebensvoll behandelt und das Untergewand hat so scharf gebrochene Falten, wie es in der besten Zeit üblich war. Eine Eigentümlichkeit desselben ist zu bemerken: es liegt an einigen Stellen so glatt und faltenlos am Körper, dass sogar der Nabel durchscheint. Wir fanden diese immer etwas raffinirte Behandlung des Gewandes zuerst am Fries des Erechtheion. Sie ist übrigens nicht bei allen Figuren gleichmässig zur Anwendung gekommen. An Darstellungen der Aphrodite und an Bacchantinnen ist sie nicht selten und leicht verständlich, während ich mich z. B. keiner Pallas mit ähnlicher Gewandung erinnere. Uebrigens steht die Arbeit des Oberkörpers an dieser Figur weit über der an dem unteren Teil. In der Ausführung des Mantels scheint der Einfluss der späteren Gewöhnung des Kopisten sichtbar zu sein.

Abgeb. Overbeck, Kunstmythologie Taf. 10, 30 III S. 112. Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst XIII zu S. 150, vgl. S. 384.

1274. Hebe, Köpfchen von griechischem Marmor aus Rom, im Besitz der Gräfin Stieglitz in Petersburg.

Die Verwandtschaft, welche der Typus dieses hübschen Kopfes mit dem der Hera zeigt, und der daneben sowohl in der Tracht, der Haube, als dem frischen, kindlichen Ausdruck angedeutete mädchenhafte Charakter haben zu der Benennung Hebe geführt, da für die Tochter der Hera beide Eigenschaften bezeichnend sind. Als Entstehungszeit wird frühestens das vierte Jahrhundert v. Ch. zu gelten haben.

Abgebildet und besprochen von Kekulé, Hebe Taf. 1 S. 63.

1275. Marmorstatue der Demeter, 1858 von Newton in Knidos gefunden und ins Brittische Museum gebracht. Schieferiger Marmor, der Kopf ist aus schönem Parischen Marmor besonders gearbeitet.

Die Göttin ist sitzend dargestellt und zwar ihrem Charakter entsprechend in matronaler Verhüllung. Ueber dem weiten feinfaltigen Untergewand trägt sie noch den Mantel, welchen sie über den Kopf gezogen, fest um die Schultern genommen und unter dem rechten Arm durchgeführt hat, so dass er den ganzen Körper dicht einhüllt; der Zipfel ist endlich über die linke Schulter geworfen. Damit aber diese Umhüllung nicht zu beengen scheine ist der Hals ganz blos gelassen. Ausserdem waren natürlich die Arme frei von Gewand; was diese gehalten haben können wir mit Sicherheit nicht sagen. Der Kopf der Göttin, den zierlich gescheiteltes Haar und lange reiche Locken umsäumen ist von hervorragender Schönheit. Es ist das zarte Rund der attischen, besonders der praxitelischen Köpfe, das wir wiederzuerkennen glauben, und zwar in sehr weicher Form. Die Augen sind schmal, fast schmachtend. Man wird leicht in dem schönen Antlitz die Güte einer milden segnenden Gottheit, und vielleicht sogar etwas von einem verhaltenen Kummer finden. Die Behandlung des Gewandes ist sehr reich. Das nicht gerade einfache Motiv des Mantels gibt eine grosse Mannigfaltigkeit von Faltenzügen, die zum Teil noch durch die des Untergewandes gekreuzt und belebt werden. Trotzdem ist jede Hauptform klar. Die Zerstörung beeinträchtigt leider den Genuss dieses hervorragenden Werkes einigermassen.

Abgeb. Newton *Discoveries at Halicarnassus* Taf. 55 S. 381. Overbeck, Kunstmythologie Taf. 14, 14. 19 III S. 447. 456. Murray, *A history of greek sculpture* II Taf. 23 S. 261, am besten bei Rayet, *Monuments de l'art antique* II Taf. 49, der Kopf auch gut bei Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* zu S. 532. Vgl. *Transactions of the Royal society of literature. 2. series.* XI S. 80 = Verhandlungen der neunundzwanzigsten Versammlung deutscher Philologen zu Innsbruck S. 39 (Brunn).

1276. Frauenkopf aus Marmor im Brittischen Museum. Nur der Kopf ist alt, dieser aber ganz bis auf die Nase, doch ist er, wie der kleine erhaltene Rest des Halses beweist, nicht richtig aufgesetzt: er müsste nach seiner Linken gesenkt sein.

Da der Kopf einige Aehnlichkeit mit den Darstellungen der Aphrodite bietet, jedoch für diese Göttin zu matronal erscheint, hat man in ihm die Mutter der Aphrodite, Dione, erkennen wollen. Aber diese Benennung ist ganz unsicher. Entstanden ist dieser schöne Kopf wohl im vierten Jahrhundert, und vielleicht in Attika, wenigstens scheint er dem Kopfe der Niobe verwandt.

Abgeb. *Specimens of ancient sculpture* I Taf. 42. *Ancient marbles* III Taf. 13. Ellis, *Townley gallery* I S. 314.

1277. Weiblicher Kopf aus Pentelischem Marmor, am Südabhang der Akropolis in Athen gefunden. Hinten im Haarschopf finden sich zwei Bohrlöcher, in denen etwa eine Haarnadel aus Bronce befestigt war. An der rechten Seite ist ein undeutlicher Rest eines anderen Gegenstandes, etwa einer Hand, stehn geblieben.

Die ganze Haltung des Kopfes, der etwas geöffnete Mund, in dem die obere Zahnreihe sichtbar wird, zeigt eine schwärmerische Begeisterung, die allerdings noch mit einer gewissen Zurückhaltung ausgedrückt ist. Die Formen des Kopfes sind ungemein schön und seelenvoll, die Behandlung weich und dem Stile Praxitelischer Kunst nahestehend. Eine einigermassen sichere Deutung ist nicht zu geben möglich.

Abgeb. Mitteilungen I Taf. 13 S. 269 (Julius). Lucy M. Mitchell, *Selections from ancient sculpture* Taf. 10, 1; vgl. ihre *History of ancient sculpture* S. 485, Sybel 2907 und die folgende Nummer.

1278. Wiederholung desselben Kopfes aus Parischem Marmor, früher im Besitz des Marchese Riccardi in Florenz, jetzt im Berliner Museum. Ergänzt ist die äusserste Spitze der Nase und ein Stück des Haares an der rechten Seite; das Bruststück ist neu, auch ist die Haltung, die man dem Kopf im Original gegeben, nicht ganz richtig.

Die Uebereinstimmung mit dem eben betrachteten Kopfe ist eine vollkommene, nur ist die Arbeit weniger frisch, dagegen in den Aeusserlichkeiten, wie z. B. dem Haare sorgfältiger. An der rechten Seite wird auch hier, wie bei dem athenischen Kopfe, ein anderer Gegenstand angeschlossen

haben: an der Stelle wo wir die Spuren desselben bei jenem sehn, ist hier der Marmor etwas abgearbeitet und ergänzt.

Abgeb. Mitteilungen Taf. 14 S. 272 (Julius). Lucy M. Mitchell, *Selections from ancient sculpture* Taf. 10, 2.

1279. Frauenkopf aus Parischem Marmor, zu Apollonia in Epirus gefunden, jetzt im Louvre. Die Flächen oben auf dem Kopf und an seiner rechten Seite sind daher entstanden, dass hier Stücke Marmor angesetzt waren, die jetzt verloren sind; die Fläche an der linken Seite des Kopfes dagegen rührt daher, dass derselbe in einer Nische gegen die rechte Seitenwand stiess: bei der ursprünglichen Aufstellung war also der Kopf nur von seiner linken Seite her sichtbar.

Es ist höchst wahrscheinlich, dass dieser Kopf der Rest eines Grabmals ist, wie wir deren so viele aus Attika besitzen. Die ganze Anlage des Kopfes ist gut und streng, aber die Ausführung ist im Einzelnen etwas kleinlich und hart, und scheint eine ungeübte Hand zu verraten.

Abgeb. Heuzey und Daumet, *Mission archéologique de Macédoine* Taf. 32 S. 395. *Monuments grecs* I, 2 Taf. 1 S. 5 (Heuzey); vgl. Mitteilungen VIII S. 196 (Furtwängler).

1280. (453.) Kopf von Marmor, auf der Pariser Bibliothek 1846 zum Vorschein gekommen und ebendaselbst befindlich. Die Ohren waren mit Ohrringen geschmückt.

Der Kopf ist an der Rückseite abgeplattet, woraus sich ergiebt, dass er an einen Hintergrund lehnte; die Falten am Halse beweisen, dass er ziemlich stark nach seiner rechten Seite geneigt war. Vielleicht ist dieser, übrigens wohl weibliche Kopf der Rest eines Grabmales, das allerdings von ungewöhnlicher Grösse gewesen sein müsste; nach seinem Stil gehört er ins Ende des vierten Jahrhunderts.

Man hat früher einmal gemeint, dass dieser Kopf zu den Skulpturen des Parthenon gehöre. Dagegen spricht schon die Haartracht, noch mehr die vom Weber'schen Kopf (561) ganz abweichende, viel detaillirtere Behandlung des Haars, endlich auch die Angabe des Augensterns durch einen Einschnitt, wofür in so früher Zeit bei Marmorwerken kein Beispiel nachzuweisen, und die sich am Parthenon ganz zweifellos nicht fand. Eine andere Auffassung glaubt Apollo in dem Kopfe zu sehn, aber dagegen spricht die Zugehörigkeit zu einem grösseren Ganzen, der nur bei richtiger Aufstellung sichtbare weichliche Zug des Kopfes sowie das Geschlecht.

Abgeb. Laborde, *Athènes aux XVe, XVIe et XVIIe siècles* I S. 157. *Revue archéologique* III 1846 S. 336. 460. *Gazette archéologique* I Taf. 1

S. 1 (F. Lenormant). Vgl. Michaelis, Der Parthenon S. 202, B*. *Annali* 1880 S. 204 (Benndorf). Furtwängler, Sammlung Sabouroff zu Taf. 22.

1281. Weibliches Köpfchen von Marmor aus Athen, im Besitz des Herrn von Radowitz in Konstantinopel.

1282. Mädchenkopf aus weissem Marmor, gefunden in einem Grabe beim Dorf Karantà, jetzt im Museum zu Theben. Am Halse zeigt das Original die deutliche Spur davon, dass der Kopf einer Statuette aufgesetzt war.

Vgl. Mitteilungen III S. 409, 101 (Körte).

1283. Sogenannter Asklepios, Marmorkopf, 1828 auf Melos gefunden, dann in die Sammlung des Herzogs von Blacas gelangt, jetzt im Brittischen Museum. Der Kopf, an dessen Haar und Augen noch Spuren von Vergoldung und Bemalung sichtbar sind, war aus vier Stücken Marmor zusammengesetzt, von denen eines, das den oberen Teil des Hinterkopfes bildete, jetzt verloren ist. Von einem Kranz aus Metall, welchen der Kopf getragen, rühren eine Zahl von Bohrlöchern her.

Da der Kopf zugleich mit den Resten eines Heiligtumes des Asklepios gefunden wurde, hat man ihn für ein Bild dieses Gottes erklärt, doch ist die Deutung nicht sicher, weil jenes Heiligtum um viele Jahrhunderte jünger war als dieser Kopf, ein ursprünglicher Zusammenhang also keinesfalls bestanden hat. Auch wäre der Kranz, den wir für diesen Kopf voraussetzen müssen, bei Asklepios auffällig. Man hat deshalb an Zeus gedacht, aber für diesen scheint der Ausdruck fast zu milde, und vor allem die Richtung des Kopfes nicht passend. Denn wie der Rest des Halses zeigt, war der Blick sehr stark nach oben gewendet. Wir müssen auf eine genauere Deutung verzichten, und können nur behaupten, dass es der Kopf eines Gottes, und dass mit den vorgeschlagenen Benennungen richtig der Kreis bezeichnet sei, in welchem die dargestellte Gottheit zu suchen ist. Der Stil erlaubt nicht, den Kopf für älter zu halten als das vierte Jahrhundert.

Abgeb. *Expédition de Morée* III Taf. 29, 1. Müller-Wieseler II Taf. 9, 763. Overbeck, Kunstmythologie Taf. 2, 11. 12 II S. 88, 23. Murray, *A history of greek sculpture* II Taf. 11, 1 S. 130. Lucy M. Mitchell, *Selections from ancient sculpture* Taf. 13. Rayet, *Monuments de l'art antique* I Taf. 42. Vgl. *Annali* 1829 S. 341 (Ch. Lenormant). Arch. Ztg. 1859 S. 117* (Wieseler).

1284. Dionysos, Büste von einer Statue aus Pentelischem Marmor, die 1761 zugleich mit vier Karyatiden und

anderen Skulpturen in den Trümmern einer römischen Villa in der Gegend von Frascati gefunden wurde, und sich jetzt im Vatikan befindet. Ergänzt ist die Nase und der rechte Arm. Der Name Sardanapallos, welcher im Altertum auf den Saum des Mantels eingegraben worden ist, kann die Deutung natürlich nicht beeinflussen; denn der Gott ist klar und deutlich charakterisirt. Es ist der bärtige Dionysos. Ausser dem langen, faltigen Gewande trägt er den Mantel, in der erhobenen Rechten hielt er vermutlich den Thyrsos. Die Linke ist in die Seite gestemmt. In der Gestalt liegt eine grosse, imponirende Würde, und die edlen Formen des Gesichtes, der lange, sorgfältig gepflegte Bart, das sauber zusammengefasste lange Haar vervollständigen und erweitern den Eindruck. Auch hier finden wir in dem Gesicht jenen schmerzlichen Ausdruck wie bei dem unter der folgenden Nummer besprochenen Kopfe, wenn auch viel milder und sanfter. Der Unterschied erklärt sich aus der verschiedenen Situation; denn während Dionysos dort vom Wein bezwungen ist, steht er hier stolz und ruhig da, aber trotzdem spüren wir in seinem Antlitz einen mit jenem verwandten Zug, eine gewisse Schwermut, die dem Gotte eigen zu sein scheint.

Nach dem grossartigen Stil der sich in der ganzen Gestalt, in der Gewandbehandlung und dem Kopfe zeigt, dürfen wir das Werk wohl noch ins vierte Jahrhundert setzen.

Abgeb. Winckelmann, *Monumenti inediti* 163. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* II Taf. 41. Bouillon, *Musée des antiques* I Taf. 28. Piroli, *Musée Napoléon* II Taf. 4. Clarac IV Taf. 684, 1602. Müller-Wieseler II Taf. 31, 347. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* VI Taf. 7, 2. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 239, 2. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 456. Welcker's Zeitschrift S. 343 (Zoega). Winckelmann, Geschichte der Kunst VIII, 1 § 23. Eine Wiederholung der Statue befindet sich im Brittischen Museum.

1285. (438.) Dionysos, Büste aus Erz, 1753 in Herkulanum gefunden und in Neapel befindlich.

Dieser Kopf, den Winckelmann mit Recht als ein Wunderwerk der Kunst preist, ist erst in neuester Zeit zu seinem richtigen Namen gekommen. Früher glaubte man darin das Porträt eines Weisen, namentlich des Plato, zu erkennen. Allein der Ausdruck sowie die Anordnung des Haars widersprechen einem Porträtkopf, von Plato's Kopf besitzen wir zudem mehrere, ganz abweichende Darstellungen. Es ist vielmehr ein Kopf des Dionysos nach älterem Typus, wo der Gott gewöhnlich vollständig bekleidet — daher auch hier der Ansatz des Gewandes auf der Brust — und im reifern Alter

dargestellt wird. Statt des weich schwärmerischen Jünglings tritt uns hier eine grossartige, wenn auch leidende, Kraft entgegen, die sich besonders in der mächtigen Form des Nackens ausspricht. Der Ausdruck des Leidens aber, des Ueberwältigtseins, äussert sich sehr ergreifend in der Neigung des Kopfes und in der Linie über dem Auge, und auch in den Backen ist deutlich ein Zustand der Erschlaffung ausgedrückt. Wenn in der Gestalt des jugendlichen Dionysos die Wirkung des Weins dargestellt wird, so sieht man ihn gewöhnlich, wenn auch mit einem melancholischen Zusatz, doch seinem Alter entsprechend in einer seligeren Stimmung; hier dagegen ist der Zug der Trauer und Ermattung stärker hervorgehoben.

Den Dionysos charakterisirt die breite Kopfbinde, die ihm nebst den künstlichen Locken, die besonders gearbeitet und dann angelötet sind, einen weichlichern Charakter giebt. Das Haar ist auf's Strengste stilisirt, 'in Furchen gezogen wie man mit dem feinsten Kamm machen könnte.' Der Bartausschnitt über dem Kinn findet sich nicht selten an Köpfen des altertümlichen oder wenigstens strengen Stils (vgl. z. B. N. 449), und besonders an den schönen alten Dionysosköpfen der Münzen von Naxos auf Sizilien.

Die strenge Stilisirung, die dem allerdings bedenklichen Motiv — schon im Altertum nahm man Anstoss an der Darstellung des trunkenen Dionysos — möglichst entgegenwirkt, giebt in Verbindung mit dem grossartigen Charakter des Ganzen zugleich Aufschluss über die Entstehungszeit des Werks. Dass es ein Originalwerk sei, können wir nicht glauben, schon deswegen nicht, weil der Kopf offenbar nicht als Kopf entworfen, sondern nur Teil einer ganzen Statue ist. Aber es ist gewiss eine sehr genaue Kopie eines Werks, das nicht später entstanden sein kann, als in der Mitte des vierten Jahrhunderts. Bis dahin lässt sich nämlich an den Broncen die strenge Stilisirung des Haars verfolgen, mit Lysippos aber, zur Zeit Alexander's, scheint ein anderes Prinzip aufgetreten zu sein. Da nun aber der pathetische Ausdruck des Kopfes in das fünfte Jahrhundert zurückzugehen verbietet, so scheint das Original desselben in die Kunstrichtung des Skopas und Praxiteles hineinzugehören, die eben bald in einer mehr grossartig bewegten, bald in zart schwärmerischer Weise die Gestalten des Dionysos und seines Gefolges darstellten.

Abgeb. *Antichità di Ercolano, Bronzi* I Taf. 27. 28. *Museo Borbonico* I Taf. 46. Müller-Wieseler II Taf. 31, 342. Rayet, *Monuments de l'art*

antique II Taf. 54. Comparetti und De Petra, *La villa Ercolanese* Taf. 7, 2, wo S. 260 auch weitere Litteratur zu finden ist. Vgl. Arch. Ztg. 1862 S. 229 (Friederichs). F. Lenormant hat (*La Grande-Grèce* I S. 91) die Vermutung ausgesprochen, der Kopf stelle einen Poseidon dar, und habe zu einer Gruppe des sitzenden Gottes mit dem vor ihm stehenden Taras gehört, die auf Tarentinischen Münzen wiederkehrt. Dagegen spricht der schmerzliche Ausdruck des Kopfes, die sorgfältige Tracht von Bart und Haar, die für Poseidon gar nicht passt, und vor allem das Gewand. Denn auf jenen Münzen hat Poseidon, wie wir es für diese Zeit voraussetzen müssen, den Oberkörper entblösst.

1286. (437.) Dionysos, Marmortorso, mit der Farnesischen Sammlung von Rom nach Neapel gekommen.

Die Formen des Körpers, die weichen und gelöst herabfallenden Locken, die Spuren der hinten herabhängenden Kopfbinde rechtfertigen die Benennung Dionysos. Die Wendung nach rechts, die der Kopf, Rumpf und rechte Arm machen, scheint darauf zu führen, dass eine zweite Figur an dieser Stelle stand, doch fehlt eine völlig übereinstimmende Gruppe, nach welcher der Torso restaurirt werden könnte. Am Bauch bemerkt man den Ansatz einer Stütze, die wohl den rechten Arm trug. Die Oberfläche ist an den meisten Stellen nicht mehr erhalten.

Dieser Torso mit seiner schwellend weichen und elastischen Darstellung des Fleisches — man sehe besonders den vom rechten Arm gepressten Teil der Brust — ist gewiss ein Originalwerk. Die Formen spielen etwas ins Weibliche hinüber, doch ohne weichlich zu sein. Ein in der alten Kunst erfahrener Mann, H. Meyer, der Freund Goethe's, hebt an ihm den 'edlen Verein des Grossen mit dem Schönen und Weichen' hervor und setzt ihn in die Zeit des schönen Stils, d. h. ins vierte Jahrhundert. An einen früheren Ansatz kann nicht gedacht werden, aber eine sichere Zeitgrenze nach unten lässt sich kaum geben.

Abgeb. Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 105, 2. *Museo Borbonico* XI Taf. 60. Clarac IV Taf. 683, 1599. Vgl. Meyer zu Winckelmann's Kunstgeschichte VIII, 2 § 5. O. Müller, Handbuch § 383, 7. Gerhard und Panofka, Neapels antike Bildwerke I S. 64, 201.

1287. (451.) Hypnos, Statue aus griechischem Marmor in Madrid.

Wir sind im Stande, uns diese Figur des Schlafgottes nach zahlreichen Wiederholungen in kleinen Broncen, in Reliefs und in Gemmen auf das genaueste zu ergänzen. Im linken Arm hielt sie einen Mohnstengel, das Symbol der Einschläfe-

rung, in der Rechten mit der Geberde des Ausgiessens ein Horn, indem der Schlaf wie eine über die Schlafenden ausgegossene Flüssigkeit gedacht wurde. Ein stetiges Attribut sind auch die aus den Schläfen herauswachsenden Kopfflügel, die wohl das lautlose Schweben des Gottes veranschaulichen sollen.

An dem Baumstamm, welcher der Statue als Stütze dient, sehn wir zwei Eidechsen spielen, die man so oft bei schlafenden Figuren dargestellt findet. Vermutlich sollen sie bei diesen nur die vollkommene, friedliche Ruhe und Stille klar machen, welche den kleinen, scheuen Tierchen Mut macht, sich dem Schläfer zu nähern — und in der That lässt sich ein fester Schlaf in freier Natur nicht treffender und poetischer veranschaulichen, als durch die ungestört um den Schläfer spielenden Tiere — während hier die Eidechsen zeigen, mit wie unhörbarem, leisem Schritt der Schlafgott über die Erde wandelt, da ihr Treiben nicht im geringsten durch ihn gestört wird. Indessen war die Stütze in dem Original, das wir uns nach der ganzen Anordnung lieber von Erz als von Marmor denken, nicht vorhanden; wollen wir also diesen hübschen Zug nicht einem Kopisten zutrauen, so müssen wir wohl annehmen, dass die Tierchen irgendwie an der Basis dargestellt waren.

Die Poesie der Erfindung — der Schlafgott als weicher Jüngling mit sanft geneigtem Haupt über die Erde schwebend — lässt sofort an die ältere Zeit der griechischen Kunst denken, und eine Vergleichung der besseren Kopie, des Broncekopfes aus Perugia (N. 1288), macht es wahrscheinlich, dass wir in dieser Statue ein Werk aus der Zeit des Praxiteles besitzen. Die eigentümliche Frisur — ein Haarwulst ist zur Linken und Rechten unter das Kopfband gesteckt — wiederholt sich an mehreren Werken der älteren Zeit.

Abgeb. Clarac IV Taf. 666C, 1512C. Arch. Ztg. 1862 Taf. 157 S. 217. 267 (Gerhard). Vgl. 1860 S. 97 (O. Jahn). 1864 S. 303*. 1865 S. 73* (Benndorf). *Revue archéologique N. S.* XLIII Taf. 2 S. 7. Tölken, Verzeichniss der geschnittenen Steine S. 182, 890. 891. Hübner, Die antiken Bildwerke in Madrid S. 55, 39. Ueber die Eidechse bei Schlafenden vgl. Arch. Ztg. 1862 S. 310 (Kekulé); dass die Eidechse Freundin der Schlafenden sei und sie vor Gefahren warne ist ein auch im heutigen Griechenland verbreiteter Glaube, vgl. Dodwell, *A tour through Greece* II S. 44. — Die Haartracht des Hypnos findet sich am Sauroktonos (1214), dem herkulanischen Dionysos (1285) und der sogenannten Nemesis.

1288. (450.) Hypnos, Broncekopf, im Jahre 1855 in der Umgegend von Perugia bei Civitella d'Arno gefunden, jetzt im Brittischen Museum befindlich.

Der Kopf gehörte zu einem mit der eben besprochenen Marmorstatue übereinstimmenden Werke, aber er ist in jeder Hinsicht feiner und geistvoller als der Kopf der Madrider Statue. Bemerkenswert ist seine Aehnlichkeit mit dem Kopfe des Sauroktonos (1214), dem er auch in der ungewöhnlichen Haartracht nahe steht. Vermutlich ist er eben ein Werk derselben Kunst wie jener.

Abgeb. *Monumenti* 1856 Taf. 3 S. 25 (Conestabile). VIII Taf. 59, wozu Brunn (*Annali* 1868 S. 351) die richtige Erklärung gegeben hat. Murray, *A history of greek sculpture* II Taf. 21 S. 259. Dennis, *Etruria*[2] II S. 413.

1289. Vermeintliche Meduse, Rest einer Statue, nicht wie es scheinen könnte eines Reliefs, von Parischem Marmor, in Athen gefunden, von dem französischen Konsul Poujade erworben und dem Museum des Louvre geschenkt.

Man hat in diesem Kopfe eine Meduse erkennen wollen, wozu kein Grund vorhanden ist; vielmehr führt die ehemalige Neigung des Kopfes nach seiner rechten Seite, die sich noch aus der am Halse erhaltenen Falte erkennen lässt, die halbgeschlossenen Augen, und der milde Ausdruck des Mundes, der sich allerdings in der Profilansicht verliert, in der Vorderansicht aber ganz deutlich ist, auf die Deutung als Schlafgott. Eine genaue Replik der unter N. 1287 besprochenen Figur ist es allerdings nicht, wir möchten des etwas freieren Haarwurfes wegen dieses Werk für eine jüngere Umarbeitung halten.

Abgeb. Fröhner, *Musées de France* Taf. 25 S. 75. *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 455, 497.

1290. (620.) Knabentorso von Marmor, 1808 in der Nähe von Rom bei La Storta gefunden und in der Humboldt'schen Sammlung in Tegel befindlich.

Eine Deutung dieses schönen Torso lässt sich kaum geben; die beiden Arme waren erhoben, jedoch der rechte stärker als der andere. Man könnte sich die Gestalt ähnlich wie den Hypnos als rasch dahinschreitenden Knaben ergänzen; mit dem Hypnos scheint das Werk auch stilistisch verwandt zu sein.

Vgl. Waagen, Das Schloss Tegel S. 8.

1291. (447.) Sogenannter Elgin'scher Eros, Marmorstatue, von Lord Elgin auf der Akropolis von Athen entdeckt und nach England gebracht, wo sie sich im Brittischen Museum befindet.

Die Figur gilt gewöhnlich für einen Eros, doch ist die Flügellosigkeit dieser Deutung nicht günstig. Man hat daher auch an Ikaros gedacht, an dem man aber auch die Flügel, oder wenigstens das zur Befestigung derselben notwendige Kreuzband vermissen würde. Das breite Band, das die Brust der Figur umgiebt, kann wohl nur als das Tragband eines Köchers verstanden werden, und da wir den Eros ausschliessen müssen, so dürfen wir an einen andern Köcherträger, nämlich an Apollo denken, der ja im Apollino und Sauroktonos in ähnlicher Jugendlichkeit und Zartheit der Formen aufgefasst ist. Für ihn sind auch die langherabhängenden Haare, deren Spuren zurückgeblieben, angemessen. Wie aber die Arme zu ergänzen, darüber sind wir ausser Stande, etwas Näheres anzugeben.

Wir dürfen diese feine und zarte Figur wohl als ein dem vierten Jahrhundert angehöriges Originalwerk betrachten.

Abgeb. *Ancient marbles* IX Taf. 2. 3. Müller-Wieseler I Taf. 35, 145. Clarac IV Taf. 650D, 1478D. Murray, *A history of greek sculpture* II Taf. 17, 2 S. 269.

1292. Apollo, Kopf aus Parischem Marmor, der ehemals einer Dionysosstatue in Villa Albani aufgesetzt war, 1773 von Townley erworben wurde, und mit dessen Sammlung ins Brittische Museum kam. Nur der Kopf ist alt, die Nase, das Haarbüschel über der Stirn und das im Nacken sind ergänzt.

Dieser Kopf ist der Rest einer Statue, die in vielfachen Wiederholungen erhalten den Gott ausruhend zeigte, und zwar in der Stellung, die wir bei dem sogenannten Apollino (N. 1297) finden. Er steht offenbar dem Original viel näher als jene Wiederholung, er ist strenger, und stimmt auch mit den übrigen Repliken genau überein. Eigentümlich ist die Haartracht. Die Locken sind durch ein schmales Band zusammengehalten und hinten in einen Knoten zusammengefasst, während sie vorne über der Stirne in eine kleine Flechte gelegt sind, offenbar in der Absicht durch diese hohe Frisur das imponirende Aussehn des Kopfes zu steigern.

Dass dieser Kopf nicht älter sei als das vierte Jahrhundert, ist wohl klar; aber auch jünger kann er kaum sein, dafür ist er doch noch zu einfach, besonders im Vergleich mit späteren Apolloköpfen.

Abgeb. *Ancient marbles* XI Taf. 4. Vgl. Winckelmann, *Monumenti inediti* S. LII. Birch vermuthet, dieser Apollotypus möge von Skopas abhängen, und dies ist in der That nicht unwahrscheinlich; vgl. z. B. den geflügelten Jüngling von der Säule aus Ephesos N. 1242. Vgl. die folgenden Nummern.

1293. Apollo, Wiederholung des unter der vorigen Nummer besprochenen Kopfes, im Brittischen Museum.

1294. 1295. Sogenannte Amazone, Marmorstatuette im Münchener Antiquarium. Der dem Original aufgesetzte Kopf ist hier davon getrennt und als N. 1295 besonders aufgestellt. Es ist eine kleine aber gut gearbeitete Wiederholung des unter den vorhergehenden Nummern besprochenen Apollokopfes; von dem rechten, auf dem Scheitel aufliegenden Arme, ist ein grösseres Stück erhalten.

Die vermeintliche Amazone steht, wie es scheint an eine hinter ihr befindliche feste Stütze gelehnt, unten sieht man einen Panzer; möglich dass das Ganze ein Tropaion, und diese weibliche Gestalt dann Verkörperung irgend eines Begriffes oder Landes war. Ihre Kleidung besteht aus dem Chiton, welcher auf der rechten Schulter offen die eine Brust freilässt, und dem langen, vorne zusammengesteckten Mantel. Die Linke war in die Seite gestemmt, die Rechte erhoben, vielleicht auf den Kopf gelegt. Die Arbeit ist recht schlecht und steif.

Abgeb. Christ, Beiträge zur Geschichte der Antikensammlungen Münchens (Abhandlungen der Münchener Akademie X, 2) Taf. 2 S. 41.

1296. Apollo, Marmorkopf im Vatikan. Am Original haben sich Reste der alten Bemalung erhalten.

Der Kopf gehört nach seiner Verwandtschaft mit den unter N. 1292 ff. besprochenen Köpfen in das vierte Jahrhundert.

Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 185, 14. *Bullettino* 1880 S. 11 (Helbig).

1297. (446). Apollino, früher in der Villa Medici in Rom, jetzt in Florenz in den Uffizien. Ergänzt sind beide Hände.

Wir besitzen eine nicht kleine Anzahl von Apollostatuen, die dasselbe Motiv zeigen; unzweifelhaft liegt ihnen allen ein hochberühmtes griechisches Originalwerk zu Grunde, vielleicht dasjenige, welches sich in einem Gymnasium zu Athen, dem Lykeion, befand und uns folgendermassen beschrieben wird: 'Der Gott lehnt sich an einen Pfeiler, die Linke hält den Bogen, während die Rechte über den Kopf gelegt den Gott wie von grosser Anstrengung ausruhend zeigt.' Nach dieser Statue, die für ein Gymnasium ausserordentlich passend war, indem sie das Bild süsser Ruhe als Lohn der Mühe vergegenwärtigte, ist jedenfalls die unsrige

mit dem Bogen zu ergänzen, während in andern Wiederholungen eine Leier auf dem Pfeiler oder Baustamm ruht, wodurch aber der Grundgedanke der Statue nicht verändert wird.

Das Original der Figur kann schwerlich über das vierte Jahrhundert hinausgehn, denn das Schwelgen in süssen Empfindungen, worin das Charakteristische dieser Figur, die einem oft vorkommenden Dionysostypus sehr ähnlich ist, besteht, ist nicht vereinbar mit dem göttlichen Ernst, in dem man früher die Götter darstellte. Es spiegelt sich in dieser Figur eine Zeit, die mit mehr Phantasie als Glauben begabt, in ihren Göttern mehr liebliche poetische Ideale als ernste Mächte des Lebens anschaute und bildete. Indessen war das Original weit grossartiger als grade diese Kopie, die als eine viel spätere Uebertragung ins Anmutige und Zarte zu betrachten ist. Man vergleiche nur das Exemplar des hiesigen Museums (N. 44) und die oben besprochenen Köpfe N. 1292—1295, welche ja einen viel strengeren Charakter zeigen. So ist bei ihnen auch die Frisur noch nicht die zierliche, dem späteren Geschmack entsprechende, die wir hier finden. Trotzdem aber verdient die Statue wegen ihrer zarten und weichen Anmut den hohen Ruf, in dem sie steht.

Abgeb. Müller-Wieseler II Taf. 11, 126A. Clarac III Taf. 477, 912C. E. Braun, Vorschule der Kunstmythologie Taf. 40 S. 24; weitere Litteratur siehe bei Dütschke III 550.

1298. (720). Ares Borghese, Marmorstatue aus Borghesischem Besitz 1808 in den Louvre übergangen. Ergänzt sind der linke Unterarm, der etwa Speer oder Schild hielt, und die Finger der rechten Hand.

Nachdem früher verschiedene ganz unbegründete Deutungen der Figur vorgeschlagen worden waren, erkannte zuerst Winckelmann in ihr einen Ares, und diese Bennenung hat in der That die meiste Wahrscheinlichkeit für sich. Zu völliger Sicherheit scheint sie allerdings nicht gebracht werden zu können. Denn wenn eine ähnliche Statue die Unterschrift *Marti* trägt, so ist damit nur gesagt, dass sie dem Mars geweiht war, nicht auch, dass sie ihn darstellte, da ihm Bilder von anderen Göttern oder von Menschen geweiht sein konnten, und wenn wir in einer Ares und Aphrodite darstellenden Gruppe eine mit der Borghesischen Statue völlig übereinstimmende Figur finden, so wäre auch hier eine blosse Entlehnung der ursprünglich in anderer Bedeutung komponirten Figur denkbar, zumal die

Aphrodite jener Gruppe, eine Figur, welche das Motiv der Melischen Aphrodite wiederholt auch als Nike verwendet worden ist.

Andre erklären die Figur für Achill, ohne aber wie uns scheint, sich des Achill der griehischen Poesie zu erinnern. Denn wie sollte wohl der schnellfüssige, jugendliche Held in dieser schweren Gestalt erkannt werden können? Und vollends unmöglich scheint uns die Situation in der man sich den Achill denkt, nämlich der Thetis gegenüber, 'die Waffen zur Rache des Patroklos brachte, wozu auch noch der Getötete selbst und andre Figuren, Nereiden und Achäer gehören konnten'. Wie verschieden wäre ein solcher Achill von dem homerischen Achill, der beim Anblick der Waffen in die wildeste Kampfgier gerät, der nur von dem einen Gedanken der Rache erfüllt, je eher je lieber in den Kampf eilen möchte!

Etwas ganz Auffälliges ist der Ring über dem Knöchel des rechten Fusses, der sicher einen für die Auffassung der ganzen Statue wichtigen Gedanken enthält. Aber kein Versuch der Erklärung ist bis jetzt geglückt, und wir glauben, dass die Benennung der ganzen Statue zweifelhaft bleiben muss, so lange dieser Ring nicht einleuchtend erklärt ist.

Dass dieser Figur ein hochberühmtes Original zu Grunde liegen muss, zeigen die zahlreichen Kopien. Für die kunstgeschichtliche Stellung desselben ist auf die grosse Aehnlichkeit der Verhältnisse Polykletischer Figuren hinzuweisen. Auch der Kopftypus ist z. B. dem Doryphoros verwandt, aber offenbar gehört er einer jüngeren Zeit an. Wir glauben deshalb, dass das Werk in einer von Polyklet abhängigen Kunst entstanden ist, und zwar nach dem Charakter des Kopfes zu schliessen etwa im vierten Jahrhundert.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Monumenti scelti Borghesiani* Taf. 3, 1. Bouillon, *Musée des antiques* II Taf. 14. Clarac III Taf. 263, 2073. E. Braun, Vorschule der Kunstmythologie Taf. 85 S. 56. Vgl. Gädechens, Glaukos S. 66. H. Hettner, Die Bildwerke der Antikensammlung zu Dresden[4] S. 120, 266. *Compte-rendu* 1864 S. 123. 1874 S. 182, 2 (Stephani). Welcker, Das akademische Kunstmuseum zu Bonn[2] S. 30, 34. Dass der Ring eine Andeutung der Beinrüstung sei scheint mir schon deswegen unwahrscheinlich, weil er dann ein für den Gedanken der Statue ganz müssiger Zusatz wäre, und sich ausserdem an beiden Knöcheln finden müsste. Zu der im Text erwähnten Gruppe vgl. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 161, 131. Zur Deutung Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande LIII S. 31 (Dilthey). Der Versuch von Urlichs (Ueber die Gruppe des Pasquino S. 35), die Statue auf ein Werk des Silanion zurückzuführen würde selbst dann reine Vermutung bleiben, wenn die Deutung auf Achilles richtig wäre. Vgl. die folgende Nummer.

1299. (721.) Ares, Marmorbüste, früher in Villa Albani, jetzt in der Glyptothek zu München. Ergänzt sind der Helmbusch und die Sphinx, die ihn trägt, die Nasenspitze und das Bruststück.

Der Kopf ist der Rest einer schöneren Widerholung der eben besprochenen Figur.

Abgeb. Piroli, *Musée Napoléon* II Taf. 59. E. Braun, Vorschule der Kunstmythologie Taf. 84 S. 55. Brunn, Beschreibung der Glyptothek[4] S. 114, 91.

1300. Jünglingskopf aus Marmor, im November 1875 im Nordwesten von Athen gefunden. Es ist offenbar der Rest einer ganzen Figur, welche ruhend beide Hände auf den Kopf gelegt hatte; die linke scheint zugleich etwas gehalten zu haben, vielleicht ein Schabeisen.

Die Arbeit ist nicht grade fein; nach dem Stil gehört der Kopf in die Mitte des vierten Jahrhunderts, und zwar möchten wir wegen der Aehnlichkeit mit dem sicher auf Skopas zurückgehenden Jünglingskopfe aus dem Athenatempel in Tegea vermuthen, dass er irgendwie von jenem Künstler abhängig sei. Offenbar ist der Kopf ebenso deutlich von Praxitelischen wie von Lysippischen Köpfen verschieden, mit denen allein man ihn sonst vergleichen könnte.

Abgeb. *Annali* 1876 Taf. G S. 62 (Brizio). Vgl. Sybel 2906. Der genannte Kopf des Skopas ist Mitteilungen VI Taf. 14 abgebildet. Brizio, der denselben noch nicht kannte, weist richtig den direkten Zusammenhang unseres Kopfes mit attischer wie Lysippischer Kunst ab, und glaubt hier einen Einfluss Lysipps auf Attika annehmen zu müssen, was nach dem oben Bemerkten nicht nötig ist.

1301. Jugendlicher Kopf aus Parischem Marmor, in Capua gefunden, jetzt in der Münchener Glyptothek. Ergänzt sind die Nase und das Hermenstück.

Vermutlich ist dieser Kopf, den man ohne Grund Meleager genannt hat, der eines Athleten. Die Arbeit ist gut, aber etwas oberflächlich.

Vgl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek[4] S. 212, 164.

1302. (845.) Jünglingskopf von Bronce, in der grossen Villa zu Herkulanum gefunden, jetzt in Neapel.

Der Kopf ist offenbar der eines athletisch gebildeten Jünglings, vermutlich des jungen Herakles.

Abgeb. *Antichità di Ercolano, Bronzi* I Taf. 49. 50. *Museo Borbonico* XII Taf. 11. Comparetti und De Petra, *La villa Ercolanese* Taf. 7, 3 S. 261, 4. Rayet, *Monuments de l'art antique* II Taf. 66.

1303. Jünglingskopf aus Marmor im Besitz des Herrn Liebermann in Berlin.

Der Kopf ist dem vorher besprochenen ähnlich, aber jugendlicher in den Formen und von geringerer Sorgfalt und Kunst.

1304. Jugendliches Köpfchen von Marmor, zu Brauron in Attika gefunden.

Das Köpfchen, dessen frei herabhängende Locken auf dem Scheitel zu einer Flechte zusammengefasst sind, wie dies bei Kindern öfters vorkommt, könnte etwa einen Eros darstellen. Die Formen sind noch ziemlich streng aber anmutig.

Vgl. Mitteilungen V S. 40, 1 (Furtwängler).

1305. (512.) Anakreon, Marmorstatue, im Jahre 1835 bei den am Monte Calvo im Sabinerlande veranstalteten Ausgrabungen gefunden, von der Familie Borghese gekauft und in ihrer Villa aufgestellt. Die Augen, welche aus besonderem Stoff eingesetzt waren, fehlen jetzt; ergänzt sind beide Arme und das rechte Knie.

Der Ergänzer hat angenommen, dass die Figur in der Linken eine Leier, in der Rechten das Plektron hielt und gewiss mit Recht. Der Dichter ist im Begriff, seine Saiten zu rühren. Darauf führt der Ansatz der Arme, die ausdrucksvolle Neigung des Kopfes, wie sie sich ganz ähnlich an dem musizirenden Apollo findet, und der Wurf des Gewandes, dessen einer Zipfel über die rechte Schulter den Rücken hinab geworfen ist, damit er die freie Bewegung des rechten Arms nicht hindere. An einer ebenfalls im Leierspiel begriffenen Muse, die zu den gleichzeitig gefundenen Statuen gehört und auch sonst vorkommt, bemerkt man dasselbe Motiv.

Nachdem man früher verschiedene Namen für den Dargestellten vorgeschlagen hatte, ist es in letzter Zeit mit Hülfe einer neu gefundenen, mit Inschrift bezeichneten, nach demselben Original wie diese Statue kopirten Büste, möglich geworden, in dem Dichter mit Sicherheit Anakreon zu erkennen. Der Dichter scheint dargestellt, wie er in weicheren Empfindungen schwelgt, und den Tönen seiner Leier fast träumerisch lauscht.

Abgeb. Arch. Ztg. 1884 Taf. 11, 1, dort ist auch S. 149 die übrige Litteratur angeführt. Vgl. die folgende Nummer. — Das Geschlechtsglied ist an dieser Gestalt infibulirt, was bei gymnastischen Kämpfern, Schauspielern und Sängern vorkommt, und gewiss einen medizinischen Zweck hatte; vgl. *Annali* 1850 S. 268 (E. Braun). *Compte-rendu* 1869 S. 149 (Stephani). O. Jahn, Die Ficoronische Cista S. 5.

1306. (511). Dichterstatue, zugleich mit der eben besprochenen Statue des Anakreon gefunden und in Villa Borghese aufgestellt. Die Augen, welche aus anderem Stoff eingesetzt waren, und die Nasenspitze fehlen; ergänzt ist der rechte Arm vom Ellbogen abwärts mit Ausnahme der Hand, an welcher nur der Daumen neu ist, ausserdem die Finger der Linken und die Leier, von welcher nur die Ansätze am Bart und Gewande sich erhalten hatten. Die Form, die man ihr gegeben hat, entspricht übrigens nicht der in guter griechischer Zeit üblichen. Auch scheint die Aufstellung der Statue nicht ganz richtig zu sein: sie müsste mehr nach hinten gelehnt werden, so dass die Basis wagerecht stünde.

Man glaubte früher in dieser Statue Anakreon zu erkennen, eine Benennung, die allerdings durch kein äusseres Zeugniss zu begründen war, aber dem Charakter der Statue zu entsprechen schien. Da wir aber jetzt in der eben besprochenen Statue das Bild des Anakreon besitzen, so fällt jede Möglichkeit für jene Deutung fort. Eine sichere andere aber an deren Stelle zu setzen vermögen wir nicht, da ja selbst eine auf die feinste Analyse gestützte Benennung namenloser Bildnisse dem Irrtum ausgesetzt ist.

Dass ein griechischer Dichter dargestellt sei, ist klar, und dass es ein Lyriker sei, lehrt die Leier in seiner Hand. Wir dürfen sogar behaupten, dass es kein Dichter feierlichen Charakters ist. Der Umstand, dass er sitzt, und zwar im Lehnstuhl, würde nicht für einen solchen passen. Die Bewegung des Oberkörpers aber und die Geberde des rechten Arms und der Hand, die ganze etwas gewaltsame Haltung, scheinen die innere Erregung des Dichters wiederzuspiegeln. Es ist ein gewaltiges Feuer, das in ihm glüht, und die Leidenschaft, die er kaum zu bemeistern vermag, spricht sich wenigstens in seinen Bewegungen aus.

Man hat mit Recht eine gewisse Sorglosigkeit in der Ausführung als ein Verdienst der Statue hervorgehoben. Die studirte Präzision und Eleganz jüngerer Werke fehle ihr, sie sei darum von einem älteren Meister ausgeführt zu denken. Diese Art der Ausführung ist auch mit dem naiven, sorglosen Charakter der Figur in schönstem Einklang. Aber ein Original aus der Zeit des Perikles für die Figur vorauszusetzen, wie von derselben Seite vorgeschlagen ist, sind wir schwerlich berechtigt. Denn wie uns die aus jener Zeit erhaltenen Werke lehren, herrschte damals noch eine strenger stilisirende Kunst-

richtung, von welcher unsere Statue in ihrer völlig freien Natürlichkeit mindestens um ein Jahrhundert entfernt ist.

Abgeb. *Monumenti* VI Taf. 25. *Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma* XII Taf. 2 S. 25 (C. L. Visconti). Vgl. *Bullettino* 1836 S. 9. 1853 S. 19 (E. Braun). *Annali* 1859 S. 155 (Brunn). Beschreibung der Stadt Rom III, 3 S. 247, 10. Arch. Ztg. 1884 S. 149 und die dort genannte Litteratur.

1307. (503.) Sophokles, Marmorstatue, in Terracina im Hofe eines Privathauses, wo sie unbeachtet mit der Vorderseite nach unten lag, entdeckt und seit dem Jahr 1839 in dem durch Gregor XVI begründeten Lateranischen Museum befindlich. Ergänzt sind von Tenerani die linke Hand, beide Füsse und die Basis mit dem Schriftkasten, dem bei Männern, deren Wirksamkeit auf geistigem Gebiet liegt, Dichtern, Rednern, Philosophen gewöhnlichen Attribut.

Es ist die ansprechende Vermutung geäussert, der Dichter, dessen Züge aus andern mit Inschriften versehenen Porträts bekannt sind, sei hier als Sieger über die beiden andern grossen Tragiker aufgefasst, über welche er allerdings vielfache Siege im tragischen Wettkampf davontrug. Darauf deute die den Bildern des Sophokles eigentümliche Tänie und 'der natürlich triumphirende oder doch froh bewusste Ausdruck, der sich in dem Auftreten und in der Haltung des linken Arms zu erkennen giebt.' Indessen ist das Kopfband keine Siegestänie und die ganze Erscheinung der Figur wird wohl richtiger aus dem persönlichen und dichterischen Charakter des Sophokles abgeleitet.

Schon die Wahl des Alters ist sehr glücklich. Einen Philosophen denkt man sich gern in höherem Alter dargestellt, für einen Dichter und zumal für Sophokles ist die Darstellung in blühendem Mannesalter geeigneter. Denn im Dichter und zumal in Sophokles erscheint die geistige Kraft nur in innigster Verbindung mit Grazie der Form. Daher schildert die Figur uns einen Mann, der nicht gleichgültig ist gegen die äussere Erscheinung. Die Schönheit des Faltenwurfs wird besonders deutlich durch die Vergleichung der gegenüberstehenden Statue des Aeschines (N. 1316), der es wegen zu vielen Details an einfachem Adel fehlt, und mit dem sorgfältig geordneten, fast zierlichen Bart vergleiche man etwa den sorglos durcheinander geworfenen Bart des Sokrates in der schönen Capitolinischen Büste. Die feste und ruhige Haltung der Figur aber scheint für einen Dichter charakteristisch, dessen dichterische Kraft nichts Dämonisches, nichts

von 'göttlichem Wahnsinn' an sich hatte, vielmehr mit klarster Besonnenheit vereinigt war.

'Die Statue an sich macht völlig den Eindruck eines Originals; sie scheint durchaus für das Material gedacht, in dem sie ausgeführt ist.' Wahrscheinlich ist sie aber dennoch eine Kopie, wenn auch eine mit künstlerischem Sinn ausgeführte Kopie, und zwar nach dem ehernen Standbild, welches unter der Verwaltung des Lykurg dem Sophokles im athenischen Theater gesetzt wurde.

Abgeb. *Monumenti* IV Taf. 27. Welcker A. D. I Taf. 5 S. 455 (= *Annali* 1846 S. 129). Garrucci, *Monumenti del museo Lateranense* Taf. 4. Clarac V Taf. 840 C, 2098 E. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 489. Benndorf und Schöne, Die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums Taf. 24 S. 153, 237, wo auch weitere Litteratur angeführt ist. Vgl. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 736. *Annali* 1849 S. 95. Wie eine Preistänie aussieht, kann man sehr deutlich sehn Arch. Ztg. 1853 Taf. 51, 2. 52. Sie ist sehr verschieden von der einfachen Schnur, die Sophokles trägt.

1308. Sophokles, Marmorbüste, 1775 bei Genzano in der Nähe von Rom gefunden, jetzt im Brittischen Museum. Ein Teil der Nase ist neu.

Der Ausdruck des Kopfes ist schlichter, strenger, aber auch härter und weniger frei und gross, als bei der Lateranischen Statue, doch scheint die Büste mit den inschriftlich bezeichneten Bildnissen des Sophokles soweit übereinzustimmen, dass die Benennung möglich ist. Der Unterschied zwischen den Porträts würde sich zur Genüge erklären, wenn wir bedenken, dass die Lateranische Statue ein längere Zeit nach dem Tode des Dichters entstandenes Kunstwerk ist, das sich deshalb nicht darauf beschränken konnte, ein überliefertes Bildniss einfach zu kopiren, oder auch nur in einen freieren Stil zu übertragen, sondern versuchen musste und versuchte die Vorstellung zur Anschauung zu bringen, welche man damals von der Person des Sophokles hatte. Eine solche Vorstellung ist aber immer von der Wirkung der Dichtungen stark beeinflusst, und so tritt uns in der Lateranischen Statue ein Sophokles entgegen, der zugleich den Charakter seiner Tragödien gewissermassen verkörpert. Natürlich entspricht ein solches Bild weit völliger unserer Vorstellung von dem grossen Dichter, und befriedigt uns weit mehr, als eines, das ohne eine solche Beimischung nur das Wesen des Mannes wiedergibt, wie er einst wirklich gelebt. Die Londoner Büste nämlich steht durch ihren Stil der Lebenszeit des Sophokles nahe, und wir dürfen annehmen in ihr eine Kopie eben jenes

Bildnisses zu besitzen, das der Künstler der Lateranischen Statue seiner Schöpfung zu Grunde legte. Auch in ihr können wir den Geist des Sophokles spüren, aber er tritt uns nicht so von selbst entgegen; denn niemals kann das Aeussere eines Menschen der volle, ungetrübte Ausdruck seines Wesens sein.

Abgeb. *Ancient marbles* II Taf. 26, vgl. E. Q. Visconti, *Iconographie grecque* Taf. 4. Eine Replik dieser Büste findet sich im Berliner Museum N. 296.

1309. (505.) Euripides, Marmorstatuette im Louvre, um's Jahr 1760 in einem Trümmerhaufen in Villa Albani aufgefunden; ein Stück der hinteren Platte befand sich im Collegio Romano und wurde mit dem Uebrigen vereinigt. Der Kopf ist nach einer jetzt in Neapel befindlichen Herme des Dichters ergänzt, auch die Arme mit den Attributen sind neu.

Auf der Basis ist der Rest eines Stabes zurückgeblieben, der durch Stützen, von denen man ebenfalls noch Spuren sieht, mit dem Sessel verbunden war; höchst wahrscheinlich hielt der Dichter einen Thyrsos in der Hand, das passendste Abzeichen eines Dieners des Dionysos, wie es der tragische Dichter war. Die Deutung der Figur ist sicher, da sich am Fussgestell die Hälfte des Namens Euripides erhalten und an der hintern Platte die Titel einer grossen Anzahl Euripideischer Tragödien eingegraben sind, welche dieses Werk für die Litteraturgeschichte wertvoll machen. Eben um dieser Titel willen wurde die Figur wie ein Hochrelief komponirt. Die Figur ist in künstlerischer Hinsicht ziemlich wertlos und gehört auch, wie schon die Buchstabenformen der Inschrift andeuten, in spätere Zeit.

Abgeb. Winckelmann, *Monumenti inediti* 168. Clarac III Taf. 294, 465. Bouillon, *Musée des antiques* III, *Statues* Taf. 18, 1. Piroli, *Musée Napoléon* II Taf. 68. Vgl. Winckelmann's Briefe über die neuesten herkulanischen Entdeckungen § 36. Helbig, Wandgemälde S. 347, 1460. Wilamowitz, *Analecta Euripidea* S. 147. 162, 2. Ueber andere Bildnisse des Euripides vgl. Arch. Ztg. 1870 S. 2. 1881 S. 5 (Krüger). Welcker A. D. I S. 485.

1310. (504). Doppelherme des Sophokles und Euripides aus griechischem Marmor, 1845 in Rom vor Porta S. Lorenzo gefunden und von Welcker erworben, der sie dem Museum der Universität in Bonn geschenkt hat. Ergänzt sind die Nasen.

Diese Herme des Sophokles steht zu dem Kopf der eben betrachteten Statue in dem Verhältniss, dass dieser treuer, jener dagegen idealer ist, indem das Profil desselben sich mehr dem Idealkopf nähert. Höchst bezeichnend ist der

Gegensatz, den dazu der durchaus individuelle Kopf des Euripides bildet. Die magern Backen und das über der Stirn spärlichere, an den Seiten aber lang und schlaff herabfallende Haar rufen unwillkürlich den Eindruck des Matten und Leidenden hervor, während Sophokles wie eine feste und in sich befriedigte Natur erscheint; er erhält durch den hochgewölbten Bogen der Augenbrauen zugleich etwas Grossartiges ohne aber darum gegen die Harmonie der äussern Erscheinung gleichgültig zu sein. Es bedarf nicht der Bemerkung, dass der Künstler dieser schönen Doppelbüste das geistige Wesen beider Dichter, wie es in ihren Werken ausgesprochen ist, zur Anschauung hat bringen wollen, die innere Befriedigung des Einen und die am Zweifel leidende Natur des Andern.

Abgeb. *Annali* 1846 Taf. E, 1, S. 131 (Welcker). Kekulé, Das akademische Kunstmuseum zu Bonn Taf. 2, 2 S. 144, 687. Vgl. Welcker A. D. I. S. 457.

1311. (509). Doppelherme des Aristophanes und Menander, in Tusculum gefunden und 1852 von Welcker gekauft, der sie dem akademischen Museum zu Bonn geschenkt hat.

In dem glattgeschorenen Kopf der Doppelherme den Menander zu erkennen, war möglich, da uns das Porträt dieses Dichters mit inschriftlicher Beglaubigung erhalten ist; für den andern Kopf fehlt ein solcher Anhalt, doch genügt gewiss die Verbindung mit Menander, um den ihm gegebenen Namen des Aristophanes zu rechtfertigen. Denn es ist bei mythologischen wie historischen Doppelbüsten durchaus die Regel, gleichartige Personen mit einander zu verbinden; gewiss also haben wir in dem bärtigen Kopf einen komischen Dichter vorauszusetzen und mit wem könnte dann Menander, das Haupt der neuern Komödie, treffender verbunden werden als mit Aristophanes, dem Haupt der alten Komödie? Das Band freilich, das den Kopf des letzteren umgiebt, können wir auch hier nicht als Siegeszeichen auffassen, es ist eine einfache Schnur, die man sehr oft, namentlich in den Vasengemälden findet, ohne dass ihr ein andrer Sinn gegeben werden könnte, als der, das Haar zu halten und ein Schmuck des Kopfes zu sein. Auch verzichten wir darauf, in den Zügen des Gesichts Verwandtschaft mit dem Charakter des Dichters, wie er in seinen Werken ausgeprägt, zu entdecken, während allerdings das feine geistreiche Gesicht des Menander ganz dem Bilde entspricht, das wir uns nach den litterarischen Quellen von ihm entwerfen.

Der Umstand, dass Aristophanes eine Glatze hatte, ist kein Einwand gegen diese Erklärung; denn gerade oben auf dem Schädel ist die Ausführung weniger sorgfältig, gewiss weil der Künstler sich zu der Annahme berechtigt glaubte, dass diese Stelle der Betrachtung entzogen bleiben würde.

Der glatte Kopf des Menander zeigt in Uebereinstimmung mit schriftlichen Zeugnissen, dass damals bereits die Sitte aufgekommen, den Bart abzuscheeren. Demosthenes und Aeschines werden noch bärtig, Aristoteles, Posidipp, Menander unbärtig dargestellt. Vermutlich ist es der makedonische Hof, von dem diese Sitte ausging, die Münzen dieser und der folgenden Zeit zeigen uns durchgehend die Köpfe der Fürsten ohne Bart.

Abgeb. *Monumenti* V Taf. 55. Welcker A. D. V. Taf. 3. S. 40 (= *Annali* 1853 S. 251). Kekulé, Das akademische Kunstmuseum zu Bonn Taf. 2, 1. S. 144, 688. Es gibt zwei, leider noch nicht genauer bekannte Wiederholungen dieser Doppelbüste: vgl. *Monumenti* 1854 Taf. 7. Michaelis *Ancient marbles* S. 679, 35.

1312. (513). Demosthenes, Marmorstatue im Vatikan. Ergänzt sind die Vorderarme zur Hälfte und mit ihnen die Rolle.

Von mehreren Seiten ist die Richtigkeit dieser Ergänzung angefochten und gemeint, die Figur habe die Hände in einander gelegt gehabt, wie eine bald nach dem Tode des Redners von dem Künstler Polyeuktos verfertigte Broncestatue, nach welcher das Vatikanische Exemplar kopirt sei. Allein in England befindet sich eine übereinstimmende Wiederholung, an welcher die Hände mit der Rolle, die hier ergänzt sind, sich erhalten haben, wodurch also die Restauration gerechtfertigt wird. Man schliesse aber aus der Rolle nicht, dass der Künstler den Demosthenes habe darstellen wollen, eine Rede öffentlich ablesend, er hat ihn wie das Rollenkästchen an seiner Seite deutlich zeigt, überhaupt nicht auf der Rednerbühne stehend, sondern ernst meditirend gedacht und darin eine für Demosthenes charakteristische Seite getroffen. Man könnte wünschen, dass der Künstler ihm in dieser Situtation eine etwas behaglichere, zwanglosere Stellung gegeben habe, aber gerade die feste Stellung ist für einen so ernsten und charaktervollen und ganz auf die Erreichung grosser praktischer Zwecke gerichteten Mann bezeichnend.

Die Statue ist höchst lebendig und ausdrucksvoll und in dem scharfgeschnittenen und durchfurchten Gesicht glaubt man den Charakter und die Geschicke des Redners zu lesen.

Wir dürfen ein älteres Original für sie voraussetzen, das uns im Gegensatz zu dem mehr idealisirenden Porträt, wie wir es im Perikles sahen, eine Probe mehr realistischer Auffassung gewährt. Die Füsse sind etwas vernachlässigt, namentlich der linke.

Abgeb. Nibby, *Museo Chiaramonti* II Taf. 24. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* IV Taf. 19, 2. Clarac V Taf. 842, 2122. Vgl. Michaelis, *Ancient marbles* S. 417, 1 und die dort genannte Litteratur. J. Braun, Geschichte der Kunst II S. 622. *Annali* 1857 S. 191 (Brunn).

1313. Demosthenes, Herme von Pentelischem Marmor, im Circus des Maxentius bei Rom gefunden, jetzt in der Münchener Glyptothek. Ergänzt ist die Nase und ein Teil der Unterlippe.

Das Bildniss stimmt durchaus mit dem Kopf der Statue N. 1312 überein, und scheint mit dieser vom selben Original zu stammen. Die Arbeit ist geschickt, wenn auch nicht fein.

Vgl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek [4] S. 200, 149.

1314. Demosthenes, Büste von Pentelischem Marmor, seit 1818 im Brittischen Museum.

Der Ausdruck des Kopfes ist ganz verschieden von dem des vorigen; der etwas geöffnete Mund, der nach oben gewendete Blick giebt ihm etwas Aufgeregtes, Pathetisches, das der Statue (N. 1312) durchaus fern liegt. Es scheint hier eine spätere Auffassung des Redners vorzuliegen; sicher ist es ein anderes Original, auf welches dies Bildniss zurückgeht.

Abgeb. *Ancient marbles* XI Taf. 20.

1315. (514). Angeblicher Demosthenes, Marmorstatue, früher in Villa Montalto, später im Vatikan befindlich, dann nach Paris versetzt, wo sie sich noch jetzt im Louvre befindet. Die Arme sind ergänzt und der Kopf, der allerdings antik ist und den Demosthenes darstellt, gehört nicht zur Figur; die Benennung ist demnach willkürlich. Sie ist aber auch unwahrscheinlich, da die Redner gewöhnlich nicht sitzend dargestellt werden. Verfolgt man die Praxis des Altertums in diesem Punkt, so werden die kriegerischen Männer gewöhnlich stehend dargestellt und bei ihnen wäre das Sitzen unangemessen; umgekehrt sind die schönsten Philosophenstatuen Sitzbilder und für den sinnenden Denker ist wieder das Sitzen angemessener. Bei den Dichtern schwankt es, aber man wird leicht bemerken, dass je idealer die Gattung oder Auffassung

um so mehr dem Standbild vor dem Sitzbild der Vorzug gegeben wird. Für die vatikanische Statue des Menander ist das behagliche Sitzen eben so notwendig, wie der imponirende Stand für den Sophokles im Lateran. Bei den Rednern endlich musste schon der Umstand dem Standbild den Vorzug geben, dass sie die Bedeutung, um derentwillen sie verewigt wurden, ihrer Thätigkeit auf der Rednerbühne verdankten. Der Rumpf dieser Figur gehörte daher schwerlich einem Redner, gewiss aber einer Porträtstatue an.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* III Taf. 14. Bouillon, *Musée des antiques* II Taf. 22. Clarac III Taf. 283, 2121. Piroli, *Musée Napoléon* II Taf. 77. Guattani, *Monumenti inediti* 1787, *Giugno* Taf. 1.

1316. (515). Aeschines, Marmorstatue, in Herkulanum gefunden und in Neapel befindlich.

Die richtige Benennung ist dieser Figur durch die Vergleichung der im Vatikan befindlichen, inschriftlich beglaubigten Büste des Aeschines zu Teil geworden; früher wurde sie Aristides genannt. Den robusten Bau freilich, der dem Aeschines nachgerühmt wird und ihn bestimmt haben soll, Soldat zu werden, merkt man nicht, dagegen stimmt die Haltung der Arme mit unseren Nachrichten überein. Wir wissen nämlich, dass die ältere, bescheidene und züchtige Weise, den rechten Arm unter dem Mantel zu tragen, zwar im allgemeinen zur Zeit des Aeschines abgekommen war, dass dieser selbst aber sie beibehielt. Aeschines scheint auch auf der Rednerbühne nichts Freies und Ungebundenes gehabt zu haben, vielmehr um eine feinere äussere Erscheinung besorgt gewesen zu sein.

Vergleicht man den Aeschines mit dem berühmten Sophokles, wozu die Aehnlichkeit des Motivs auffordert, so verliert freilich ersterer bedeutend. Er ist dünn und schlank, verglichen mit der breiten imponirenden Gestalt des Sophokles, und während dieser ausgezeichnet ist durch die Einfachheit und Sparsamkeit des Faltenwurfs, geht dem Aeschines durch die vielen kleinen Falten der Charakter des Grossartigen völlig verloren. Man möchte glauben, dass der Versuch eine Statue, wie die des Sophokles nachzuahmen, aber zugleich etwas abzuändern und gewissermassen zu übertrumpfen daran Schuld sei.

Abgeb. *Museo Borbonico* I Taf. 50. Clarac V Taf. 843, 2136. Comparetti und De Petra, *La villa Ercolanese* Taf. 18, 2 S. 277, 84, wo auch weitere Litteratur angeführt wird. Die richtige Benennung gab L. Vescovali in der *Dissertazione sopra una statua antica simile al così detto*

Aristide di Napoli (Atti dell' accademia pontificia VI S. 249), die ich übrigens nur aus dem Auszug im *Bullettino* 1835 S. 47 kenne. Vgl. *Bullettino* 1832 S. 204.

1317. Aeschines, Hermenbüste aus Bitolia in Makedonien, jetzt im Brittischen Museum.

Der Kopf ist durch die Inschrift wie durch seine Uebereinstimmung mit den anderen Bildnissen des Redners als Porträt des Aeschines gesichert. Die Arbeit ist sorgfältig, aber im Einzelnen etwas hart.

Abgeb. Millingen, *Ancient unedited monuments* II Taf. 9. 10. *Ancient marbles* XI Taf. 18. Vgl. Newton, *Ancient greek inscriptions* II S. 33, 173.

1318. (524.) Alexander, Marmorbüste, im Jahre 1779 bei Tivoli durch den Ritter Azára ausgegraben und dann an Bonaparte geschenkt, jetzt im Louvre. Schultern, Nase und ein Stück der Lippen sind neu.

Diese Herme ist das einzige ganz sichere Bildniss Alexanders; die Benennung der vielen Statuen und Köpfe, welche man sonst auf ihn zu beziehen pflegt, entbehrt der sicheren Begründung. Leider gibt uns dies, in seiner ganzen Oberfläche sehr zerstörte Werk, nur eine schlechte Vorstellung von den Zügen des grossen Königs. Wir wissen, dass Alexander infolge eines körperlichen Fehlers den Hals nach der linken Seite hin gesenkt trug; diese Herme stimmt damit ganz überein. Es ist nämlich an ihr von kompetenter Seite eine bis ins Kleinste treue Darstellung der unter dem Namen *torticolis* bekannten Entstellung nachgewiesen, die sich namentlich in der Ungleichheit der Halsmuskeln, wodurch die Wendung des Kopfes veranlasst ist, und der Gesichtshälften, deren eine, die linke, merklich voller und runder ist, äussert. Die Büste oder richtiger ihr Original, da sie selbst nach den Formen der Inschrift lange nach Alexander entstanden sein muss, ist daher unzweifelhaft nach dem Leben gearbeitet. Auch das über der Stirn aufsteigende Haar ist also nicht, wie Winckelmann annahm, eine Erfindung der Künstler, die den Kopf dadurch dem Zeus, für dessen Sohn Alexander angesehen sein wollte, hätten ähnlicher machen wollen, sondern es war ihm, wie wir übrigens auch schon aus einer Nachricht wissen, wirklich eigen und dient allerdings dazu, dem Gesicht einen Zug der Kühnheit zu geben. Der Einschnitt in den Haaren setzt ein etwa aus Erz hinzugefügtes Band oder ein Diadem voraus.

Nach einer bekannten Erzählung soll Alexander nur dem Lysipp gestattet haben, sein Bildniss zu verfertigen, und darauf

fussend könnte man das Original dieser Büste auf Lysipp zurückführen. Aber wir wissen von mehreren Porträts des Königs, welche von andern Künstlern gearbeitet waren, und damit fällt die Glaubwürdigkeit jener Nachricht wie die Sicherheit der Rückführung dahin.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Iconographie grecque* Taf. 39, 1. 2 II S. 36. Piroli, *Musée Napoléon* III Taf. 2. 3. Bouillon, *Musée des antiques* II Taf. 70, 1. Clarac VI Taf. 1071, 2958A. Müller-Wieseler I Taf. 39, 158. Overbeck, Plastik[3] II S. 112, und in Fea's Uebersetzung von Winckelmann's Geschichte der Kunst *(Storia delle arti)* II Taf. 5. Vgl. *Revue archéologique* IX, 2 S. 422, wo Dechambre die medizinischen Erläuterungen gibt. CIG. III 6019.

1319. Porträtkopf aus Parischem Marmor in der Blundell'schen Sammlung in Ince. Ergänzt ist die Nase, die Unterlippe, das Kinn, Teile beider Ohren und die Büste.

In den Zügen, der Haltung des Kopfes stimmt diese Büste so sehr mit der eben besprochenen Herme des Alexander überein, dass wir es für sehr wahrscheinlich halten müssen, dass sie ebenfalls ein Bildniss des grossen Alexanders sei.

Abgeb. Arch. Ztg. 1874 Taf. 4 S. 29, 179. Vgl. Michaelis, *Ancient marbles* S. 370, 178.

1320. Jüngling, Broncestatuette deren Aufbewahrungsort wir nicht kennen.

An dem Sockel steht die Inschrift *'Αλέξανδρος Μακεδό(νιος) βασιλεύς*, aber diese ist sicher modern, wie auch vermutlich der ganze Sockel, und die Benennung ist demnach unsicher, wenn auch die Haartracht, die Kopfhaltung und der Gesichtsschnitt sie nicht unmöglich erscheinen lassen.

1321. Sogenannter Alkibiades, Marmorbüste im Vatikan. Die Nasenspitze ist ergänzt.

Man hat vermutet, dass dieses mehrfach erhaltene Bildniss Alkibiades darstelle, da der Stil auf dessen Zeit führe, und auch die Jugendlichkeit sowie der ganze Charakter des Kopfes dafür spreche. Diese Benennung ist sehr zweifelhaft; ein Bildniss aus der Zeit um 400 v. Ch. allerdings haben wir in dieser Büste zu erkennen.

Abgeb. *Monumenti* VIII Taf. 25, vgl. *Annali* 1866 S. 228 (Helbig). Gegen die Benennung spricht die einzige genauere Nachricht, die wir vom Aussehn des Alkibiades haben: *κόμην ἔτρεψεν ἐπὶ πολὺ τῆς ἡλικίας* (Athenaeus XII S. 534 C).

1322. (523.) Angeblicher Poseidonios, Marmorstatue im Louvre, früher in Villa Borghese. Der Kopf gehört nicht zur Figur, ist aber antik.

Die Benennung ist rein willkürlich und passt nicht einmal für den Kopf, der mit den uns sicher bezeugten Zügen des Poseidonios keine Aehnlichkeit hat. Der Rumpf aber ist sicher der einer Porträtstatue und vermutlich eines Philosophen, für welchen der lebendig demonstrirende Gestus der linken Hand charakteristisch wäre. Die Arbeit ist nicht sehr bedeutend.

Abgeb. Bouillon, *Musée des antiques* II Taf. 28. E. Q. Visconti, *Monumenti scelti Borghesiani* Taf. 5, 1. Clarac III Taf. 327, 2119 und in Fea's Uebersetzung der Winckelmannischen Kunstgeschichte *(Storia delle arti)* III Taf. 23 S. 513. Das Bildniss des Poseidonios gibt E. Q. Visconti, *Iconographie grecque* I Taf. 24.

1323. (517.) Diogenes, Statue aus Carrarischem Marmor in Villa Albani. Ergänzt sind beide Arme von der Mitte des Oberarms an, das linke Bein fast ganz, das rechte vom Knie abwärts. Auch der Hund nebst dem Stamm ist neu. In der Ergänzung, auch der Attribute, scheint aber das Richtige getroffen zu sein; der Hund ist durch eine Replik verbürgt und der Stab war notwendig für die gebückte Gestalt. Man glaubt in dieser Gestalt den Diogenes zu erkennen; dies ist allerdings nicht zu beweisen, doch macht die treffende Charakteristik der Figur diese Annahme recht wahrscheinlich. Die Statuette bietet ein gutes Beispiel dafür, dass die Griechen sich in der Darstellung historischer Persönlichkeiten nicht streng an ihre Erscheinung im Leben banden. Nur charakteristisch darzustellen war ihr Bestreben, sie liessen daher sogar das Gewand weg, wenn es der Charakter der darzustellenden Person erforderte. Diogenes ist aus demselben Grunde hier nackt dargestellt, aus dem er von einem römischen Dichter als *nudus Cynicus* bezeichnet wird: es soll der Philosoph dadurch charakterisirt werden, der den Satz aufstellte, es sei den Göttern eigentümlich, nichts zu bedürfen, und den den Göttern Aehnlichen, wenig zu bedürfen. Charakteristisch ist auch für Diogenes der lange und ungepflegte Bart.

Abgeb. Winckelmann, *Monumenti inediti* 173. E. Q. Visconti, *Iconographie grecque* Taf. 22, 3—5 I S. 200. Clarac V Taf. 842, 2115. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom III, 2 S. 516, 7. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 674, 59. Morcelli, Fea und Visconti, *Description de la Villa Albani* S. 132, 942. Leipziger Berichte 1878 S. 136 (Heydemann).

1324. (518.) Aesop, Fragment einer Statue in Villa Albani. Ergänzt ist die rechte Schulter.

Auf die Frage, ob ein Aesop jemals gelebt habe, brauchen wir für unsern Zweck nicht näher einzugehen, für den vielmehr die Bemerkung genügt, dass die bildlichen Darstellungen des Fabeldichters jedenfalls, wie die des Homer, freie Erfindungen sind. Eben die Verschiedenheit unter seinen Darstellungen — wir haben die Nachricht, dass er auch als Neger abgebildet wurde — beweist, dass die Künstler nicht von einer historischen Grundlage ausgingen. Wenn sie also gewisse überlieferte Züge seiner Persönlichkeit beibehielten, so thaten sie dies nur deswegen, weil sie ihnen für das Bild des Fabeldichters passend erschienen. Man darf daher die Bilder des Aesop als Bilder eines Repräsentanten der griechischen Fabel betrachten und analysiren.

Das Charakteristische der Büste liegt darin, dass sie einen hässlichen Krüppel darstellt, der aber nicht leidend und gedrückt ist, sondern dabei frei sein kluges Gesicht emporhebt. Der Fabeldichter, zumal der griechische Fabeldichter, konnte nach der Natur seiner Dichtgattung nicht als eine idealere Gestalt dargestellt werden, denn es sind im Vergleich zu den anderen Dichtungsgattungen niedrige Dinge, mit denen er sich beschäftigt. Ausserdem ist die griechische Fabel nicht episch, sondern didaktisch, und zwar spricht sie ihre Lehren und Warnungen nicht direkt und offen aus, sondern unter der Form von witzigen und sinnigen Erzählungen; es fehlt ihr der freie männliche Ton, sie sucht es vielmehr klug, ja schlau anzufangen, um ihren Zweck zu erreichen. Gerade diesem Charakter der Fabel entspricht diese Gestalt des Fabeldichters. Der schwache Krüppel kann nicht kühn und sicher auftreten für seine Zwecke, dazu fehlt ihm Kraft und Autorität; aber die Klugheit, die so oft in Schwachen wohnt, benutzt er sinnig und schlau gegen die Ueberlegenheit der Kraft und Macht.

Der Künstler, indem er den Krüppel nackt hinstellte, hat sich nicht gescheut, einen durchaus hässlichen Eindruck hervorzurufen, und wir würden die Augen abwenden, wenn nicht der Kopf mit seiner Haltung und mit seinem Ausdruck der Hässlichkeit des Körpers das Gegengewicht hielte.

Abgeb. Visconti, *Iconographie grecque* Taf. 12 I S. 120. *Monumenti* III Taf. 14, 2. Clarac VI Taf. 1023, 2905. Vgl. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 672. *Annali* 1840 S. 94. Beschreibung der Stadt Rom III, 2 S. 541. Morcelli, Fea und Visconti, *Description de la Villa Albani* S. 136, 964.

1325. (520.) Angeblicher Bias, Marmorbüste im Museum zu Madrid. Die Nasenspitze, beide Ohren, die Brust mit der Inschrift sind neu.

Die Benennung Bias ist unrichtig, da der Kopf mit einer sicher beglaubigten Darstellung dieses Weisen keine Aehnlichkeit hat. Es ist übrigens ein unbedeutendes Werk.

Vgl. Hübner, Die antiken Bildwerke in Madrid S. 102, 151. Sallet's Zeitschrift für Numismatik IX Taf. 4, 18 S. 121. Longpérier, *Oeuvres* III S. 216. E. Q. Visconti, *Iconographie grecque* Taf. 20.

1326. (522.) Sogenannter Solon, Marmorbüste im Museum zu Madrid.

Da die Inschrift auf der Büste allem Anschein nach modern ist, so hat die Benennung gar keine Gewähr. Die Büste ist übrigens von spätem Stil.

Vgl. Hübner, Die antiken Bildwerke in Madrid S. 109, 174.

1327. Periander, Marmorbüste aus Villa Montalto, jetzt im Brittischen Museum. Ergänzt ist die Nase, das rechte Ohr und der untere Teil der Büste.

Wir besitzen eine Herme, welche durch die Inschrift als Periander Sohn des Kypselos bezeichnet ist. Mit dieser scheint unser Kopf im Wesentlichen übereinzustimmen. Natürlich ist dies kein Porträt aus der Zeit des Periander selbst: es gehört unter die von Künstlern frei erfundenen Bildnisse berühmter, besonders litterarisch berühmter Männer, von denen der Homer das schönste Beispiel ist.

Abgeb. *Ancient marbles* II Taf. 42. Die genannte Herme siehe bei E. Q. Visconti, *Iconographie grecque* Taf. 9 I S. 109.

1328. (476—492). Reliefs vom Denkmal des Lysikrates. Im alten Athen gab es eine Strasse, welche die Dreifussstrasse genannt wurde. Dort nämlich waren auf Säulen oder tempelartigen Unterbauten Dreifüsse aufgestellt, die als Siegespreise in musikalischen Wettkämpfen gegeben waren. Die Sieger, d. h. diejenigen, die den Chor ausgerüstet hatten, hatten das Recht, sich und die mitwirkenden Personen durch eine Inschrift daran zu verewigen. Unter dem volkstümlichen Namen 'Laterne des Demosthenes' — nach der Fabel sollte der Redner in diesem laternenartigen Gebäude studirt haben — hat sich der Unterbau eines solchen Dreifusses erhalten. Er hat die Form eines runden geschlossenen und mit Halbsäulen verzierten Gebäudes korinthischen Stils. Die vorliegenden Reliefs bilden den Fries desselben, das Original befindet sich noch in Athen an seiner ursprünglichen Stelle.

Die Inschrift nennt als Sieger den Lysikrates, als Archonten des Siegsjahres Euainetos; das Denkmal ist also im Jahr 334

v. Ch. verfertigt. Wir dürfen annehmen, dass das Fest, bei welchem der Sieg errungen, dem Dionysos heilig war; hierauf führt wenigstens die Darstellung des Frieses, die eine Verherrlichung dieses Gottes enthält.

Es ist die Bestrafung der tyrrhenischen Seeräuber dargestellt, welche den Dionysos als einen schönen Jüngling fingen und verkaufen wollten, bald aber seine Göttlichkeit empfinden mussten, indem sie in Delphine verwandelt wurden. Mit den litterarischen Berichten, die uns erhalten sind, stimmt die Darstellung des Ereignisses auf diesem Relief nicht ganz überein. Jene sprechen nur von der Hauptperson, von Dionysos, ohne die Begleitung des Gottes und ihr Verhalten zu den Seeräubern hineinzuziehen; der Künstler aber hatte mehr Figuren nötig und so hat er denn eine Menge von Satyrn eingeführt und in charakteristischer Weise an der Bestrafung beteiligt dargestellt. Schon im Mythus selbst liegt ein komischer Zug, der Künstler hat ihn im Einklang mit der Natur der Satyrn noch drastischer hervorgehoben.

Die Scene geht am Ufer des Meeres vor sich. Dionysos hatte sich, so deutet der Künstler an, mit seinen Begleitern zum Gelage niedergelassen, als die Seeräuber ihn überfallen. Aber die Satyrn sind nicht feige, wo ihr Gott bedroht ist. Sie können freilich nur auf menschliche Weise wirken; während von jenem die nur als unsichtbare Wirkung aufzufassende Verwandlung in Delphine ausgeht, reissen sie Zweige von den Bäumen oder bedienen sich zur Züchtigung der Räuber der Fackeln, die bei den nächtlichen Feiern der dionysischen Feste notwendig waren; auch die Schlange, die wir regelmässig in den dionysischen Festen finden, beisst einen der Uebelthäter. Es wäre des Gottes durchaus unwürdig gewesen, selbst Hand anzulegen, der Künstler hat ihn in wirksamem Gegensatz zu den geschäftig eilenden Satyrn durch die unbekümmerte Ruhe, die er ihm gegeben, recht eindringlich in seiner göttlichen Hoheit charakterisirt.

Dass den armen Räubern bevor sie verwandelt wurden, erst noch eine tüchtige Tracht Prügel und andere Pein zuteil ward — einige von ihnen sind oder werden gebunden damit man ihrer ganz sicher sei —, davon meldet die litterarische Ueberlieferung nichts; es scheint ein origineller Zug des Künstlers zu sein.

Das Ganze ist ausserordentlich symmetrisch komponirt. Die Mittelgruppe, die durch zwei grosse Mischkrüge eingefasst ist, enthält fünf Figuren, deren mittelste der Gott ist,

der gemütlich mit seinem Panther tändelt, dann kommt links und rechts ein jugendlicher behaglich ruhender Satyr und wieder je einer am Kruge beschäftigt, der eine noch im Begriff zu schöpfen, der andere bereits aus der Schöpfkanne in die Schale eingiessend. Der jugendliche Dionysos ist nur von jugendlichen Satyrn umgeben, die sich wegen ihrer idealeren Gestalt mehr zu unmittelbaren Gespielen des Gottes eignen, während die ältern Satyrn, die Silene, welche die griechische Kunst meist in etwas humoristischer Weise darstellt, die Exekution an den Räubern vornehmen. Von der Mittelgruppe macht je eine noch ruhigere Silengestalt den Uebergang zu den bewegteren Flügeln. Der Silen der einen Seite bietet seinem Nachbar eine Schale an, aber dieser hat keine Zeit zu trinken, er eilt in den Kampf. Und nun folgen links und rechts in genauer Entsprechung, auch mit Wiederholung einzelner Motive, die höchst lebendig dargestellten Gruppen und Einzelfiguren der Züchtigung. Die Schlussgruppen der beiden Hälften, rechts der von der Schlange und von der Fackel des Satyrs bedrohte Räuber, links der Silen, der seinen vergebens flehenden Gegner — keiner der Räuber leistet Widerstand, was für den beabsichtigten komischen Effekt notwendig ist — am Bein ergriffen hat und ins Meer zu zerren sucht, werden durch einen halbverwandelten Räuber verbunden, dem kein Gegenbild entspricht.

Verwandlungen stellt die bildende Kunst in allen tragischen oder überhaupt in allen Darstellungen höheren Stils nur indirekt durch Andeutungen dar, z. B. die Verwandlung des Aktäon durch aufspriessendes Hirschgeweih, der Daphne oder der Heliaden durch einen danebenstehenden Baum oder durch Zweiglein, die aus Kopf oder Finger hervorwachsen, in komischen Scenen aber wie hier, darf sie eine Mischung der Organismen wagen. Dass die Verwandlung beim Kopf beginnt, steigert den komischen Effekt und war auch vielleicht notwendig, um einer Verwechslung der verwandelten Seeräuber mit tritonenartigen Wesen vorzubeugen. Die Bewegung der Verwandelten ist übrigens schon ganz delphinenartig.

Das Relief ist mit geistreicher Leichtigkeit entworfen und ausgeführt. In strengerem Stile würden die Figuren dichter zusammengedrängt und besonders die leeren Flächen über mehreren Figuren vermieden sein. Der Künstler hat sich zwar meistens durch die zurückflatternden Felle der Satyrn geholfen, aber es bleiben doch manche Lücken z. B. über zwei verwandelten Figuren, welche den Zusammenhang lockern.

Das Werk ist unter dem Einfluss der jüngeren attischen Schule entstanden. Darauf deuten die schlanken Verhältnisse der Figuren und die jugendlich graziösen Gestalten des Dionysos und der ihn zunächst umgebenden Satyrn, welche von den Häuptern dieser Schule zuerst in dieser Auffassungsweise dargestellt zu sein scheinen.

Abgeb. *Antiquities of Athens* I, 4. *Ancient marbles* IX Taf. 22—26. Müller-Wieseler I Taf. 37. Overbeck, Plastik[3] II S. 91. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 487. Vgl. Lützow's Zeitschrift für Bildende Kunst III S. 240. 265. CJG. I 221. Sybel 5000. Der eine der verwandelten Seeräuber ist auf einer Gemme wiederholt, vgl. *Gazette archéologique* I S. 11. Ueber die Darstellung von Verwandlungen in der Kunst vgl. Bolte, *De monumentis ad Odysseam pertinentibus* S. 38.

1329. Stück vom Friese des choragischen Denkmals des Thrasyllos zu Athen.

Das Denkmal, welches Stuart noch ganz erhalten sah, ist jetzt verschwunden. Nach der Inschrift stammte es aus dem Jahre 320 v. Ch. Die Statue, welche es oben trug, ist durch Elgin in's Brittische Museum gelangt.

Vgl. *Antiquities of Athens* II, 4. CIG. I 224.

1330. 1331. (568. 569.) Relief einer Statuenbasis von Marmor, bei den von Beulé 1852 veranstalteten Ausgrabungen an der Westseite der Akropolis in Athen entdeckt. Es sind der linke und der rechte Eckblock, ob dazwischen etwas fehle ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Das Werk, welches sich einst auf der Basis befand, war ein Weihgeschenk für mehrere, in den Festspielen errungene Siege, und zwar bezieht sich das erste Relief (1330) auf einen kyklischen Chor. Es sind sieben Choreuten mit einem Chorführer dargestellt, die ersteren in ganz gleichmässiger Tracht und Haltung. Das Aermelkleid, das der Chormeister und die entsprechende Figur des andern Reliefs trägt, war, wie schon aus der Darstellung der Musen der dramatischen und lyrischen Poesie hervorgeht, sowohl bei dramatischen als auch musikalischen und orchestrischen Aufführungen üblich.

Das zweite Relief (1331) feiert einen mit einem Chor von Waffentänzern erworbenen Sieg. Es stellt acht, in zwei Gruppen zu je vier geteilte Jünglinge dar, die mit Helm und Schild bewaffnet im Begriff sind, jenen namentlich in Sparta beliebten Waffentanz auszuführen, der ein Bild des Krieges geben und auf diesen vorbereiten sollte. Das Schwert, das die Waffentänzer auf andern Darstellungen in der Rechten tragen, wird auch hier nach der Bewegung des Arms und der

Hand vorausgesetzt, ist aber, wie so oft, als etwas Selbstverständliches oder leicht zu Ergänzendes weggelassen. Die langbekleidete Figur an der linken Seite des Reliefs wird als der Chormeister, als der Dirigent aufzufassen sein.

Die Inschrift, welche sich am oberen Rande der Reliefs befand, ist stark zerstört, und nicht mit völliger Sicherheit zu ergänzen. Nur der Charakter des Denkmals geht daraus hervor, und die Zeit, indem ein Archon Kephisodoros genannt wird. Archonten dieses Namens finden wir in den Jahren 366 und 323 v. Ch.; in eines dieser beiden Jahre oder ganz kurz nachher muss das Denkmal fallen.

Abgeb. Beulé, *L'acropole d'Athènes* II Taf. 4 S. 315. Rangabé, *Antiquités helléniques* II Taf. 21. 22 S. 705, 987. Vgl. Mitteilungen I S. 295 (Michaelis). Sybel 6151 und die dort genannte Litteratur. Die Inschrift lautet: *Νική*[*σας κυκλίῳ χο*]*ρῷ* und [*Πυρριχ*]*ίσταις νικήσας Ἀιάρβος Αυ*[. . . . *Κη*]*φισό*[*δ*]*ωρος* [*ἦρχεν*].

1332. (939.) Sessel von Marmor, 1836 im Parthenon, zwischen den Säulen des Peristyls und denen des Pronaos gefunden und in Athen befindlich.

Die Greifen als Stützen der Armlehne und die arabeskenartige Figur an der Rücklehne haben schwerlich eine andere als ornamentale Bedeutung. Die Komposition ist sehr hübsch und geschmackvoll, aber doch von einer gewissen Strenge. Bemerkenswert ist, dass sich im Berliner Museum eine genaue Replik dieses Sessels befindet (N. 1051), die im Sabinischen gefunden ist. Am äusseren oberen Rande des athenischen Exemplares sind Reste einer Inschrift erhalten; man erkennt am Gips die Buchstaben ΡΑΙΟΑΡ. ΟΝΙΟ., die sich doch kaum anders erklären lassen als [*'Επὶ* . . . .]*ράτου ἄρ*[*χ*]*οντο*[*ς*. Die Schreibung O für *ου* zeigt, dass diese Inschrift in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts v. Ch. fällt; der Archont scheint sich nicht bestimmen zu lassen.

Abgeb. Poppe, Sammlung von Ornamenten und Fragmenten antiker Architektur Taf. 8, 3. Le Bas, *Architecture* II Taf. 13. Vgl. Ross, Arch. Aufsätze I S. 113. Schöll, Arch. Mitteilungen aus Griechenland S. 119, 164. Sybel 6153.

1333. Relief aus Hymettischem Marmor, auf dem Museionhügel in Athen entdeckt. Die Bedeutung dieses Reliefs ist ganz unklar. Im oberen Teile sehn wir einen orientalisch gekleideten Mann, der die Hände betend zu erheben scheint, zwischen zwei symmetrisch angebrachten geflügelten und gehörnten Löwen. Unten ist die häufige Gruppe, ein Löwe, der einen Hirsch zerfleischt, dargestellt. Nach dem Stil

können wir das Relief in die attische Kunst des vierten Jahrhunderts setzen, aber die Darstellungen sind orientalischer Herkunft, und wenn sie nicht hier wie auf N. 1332 und an dem Sessel des Dionysospriesters rein ornamental verwendet sind, so müsste das Relief wol für einen Orientalen verfertigt worden sein.

Abgeb. *Bullettin hellénique* V Taf. 1 S. 19 (Perrot). Vgl. IV S. 477 (Mylonas). Sybel 3276.

1334—1353. (698—709.) Funde aus dem Kul-Oba.

Im Jahre 1830 wurde in der Krim ein grosser Grabhügel, Kul-Oba genannt, geöffnet, dessen ungewöhnlich reiche Schätze sich jetzt in der Petersburger Ermitage befinden. Die Gegenstände entstammen nicht alle derselben Zeit, zum Teil gehören sie noch dem fünften Jahrhundert an, zum Teil dem vierten, und in diese Zeit wird wohl auch die Anlage des Grabes fallen. Wir haben im Folgenden alle Stücke, so weit sie hier im Abguss vorhanden sind zusammen besprochen, nur die beiden Medaillons mit den Nachbildungen der Athena Parthenos glaubten wir richtiger schon oben (N. 468. 469) anzuführen.

Vgl. Mitteilungen VIII S. 313 (Kieseritzky). Furtwängler, Der Goldfund von Vettersfelde S. 17.

1334—1336. (698—700.) Drei Armbänder von Gold. Das erste wurde neben dem Skelett des Königs und zwar am rechten Arm über dem Ellbogen gefunden, die andern beiden sind paarweise vorhanden und wurden ebenfalls neben den Skeletten gefunden, N. 1335 neben dem der Königin, das andre neben dem des Königs und zwar an der Handwurzel.

Das an erster Stelle erwähnte Armband ist mit eingepressten Reliefs bedeckt, welche abwechselnd den Raub des Kephalos durch Eos und die Bezwingung der Thetis durch Peleus darstellen. Der Löwe in der letzteren Gruppe deutet eine der Verwandlungen an, durch welche Thetis sich dem sterblichen Mann zu entziehen suchte. Die beiden Liebesscenen entsprechen sich dem Gedanken nach und sind passend für ein Schmuckgerät, aber die Ungleichheit ihrer räumlichen Ausdehnung ist nicht schön. Ausserdem fällt auf, dass die Rosettenpaare welche die Scenen trennen, einzelne Teile der Figuren verdecken, besonders aber dies, dass von der Figur des Peleus nur die obere Hälfte sichtbar ist. Offenbar sind diese Gruppen, die sich auch auf andern Denkmälern ähnlich wiederholen, nicht für das Armband komponirt, sondern man hat nur schon vorhandene Formen genommen und für die

neue Verwendung nicht gerade sehr hübsch zugerichtet. Der Stil der Figuren ist noch altertümlich und dem fünften Jahrhundert angehörig, aber diese Zeitbestimmung bezieht sich natürlich nur auf das Original der Reliefs, da ja selbst eine ältere Form noch später verwendet werden konnte.

Das Armband der Königin ist doppelt so breit als das eben betrachtete. Jede Hälfte desselben ist mit ganz übereinstimmenden Reliefs verziert, in denen beliebte Tiergruppen, Hirsche von Greifen angefallen, dargestellt sind. Die Ausführung ist wie bei dem vorhergehenden Stück sauber, doch scheint die Breite des Bandes von barbarischem Geschmack zu zeugen. Es ist für jeden ungebildeten oder verbildeten Geschmack charakteristisch, dass er am Schmuck vornehmlich Masse und Gewicht schätzt, die der edlere Geschmack gerade zurücktreten lässt.

Das dritte Armband, strickartig gewunden, macht den edelsten Eindruck. Die Sphinxe haben schwerlich irgend eine Bedeutung, sondern sind rein ornamental; in ihren Tatzen halten sie einen Knoten von Golddraht, womit das Schloss, die Verbindung der beiden Arme angedeutet werden soll. Sehr fein ist die Filigranarbeit an dem den Leib der Sphinx umgürtenden Bande, das von einem blau emaillirten Eierstab eingefasst ist.

Abgeb. *Antiquités du Bosphore Cimmérien* Taf. 13, 1—3 I S. XLVII. 85. Vgl. Arch. Ztg. 1857 S. 94 (O. Jahn).

1337. (703.) Runde Goldplatte, wahrscheinlich von dem Schilde des Königs, und zwar vom Mittelstück oder Nabel desselben. Der Schild war von geringerem Metall oder Leder und diese Goldplatte die Verzierung desselben. Zur Befestigung dienten zwei am Rande befindliche Oehrchen. Die Vertiefung in der Mitte war ursprünglich gewiss durch irgend eine Verzierung ausgefüllt.

Die Reliefs sind strahlenförmig angeordnet, ganz ähnlich wie bei einer häufig in Terrakotta vorkommenden Klasse von Schalen. Medusenköpfe mit phantastischen Verzierungen über dem Kopf wechseln mit Skythenköpfen, und die Winkel unten und oben sind durch Köpfe von Ebern und Panthern ausgefüllt. Die Wahl dieser Verzierungen ist gewiss durch das Bestreben veranlasst, dem Kriegsgerät ein möglichst schreckendes Ansehn zu geben. Unmittelbar um den Mittelpunkt läuft ein mit Fischen verziertes Band.

Auch in diesem Werk ist die Technik sehr anerkennens-

wert, der Geschmack aber halb barbarisch. Schon die grosse Buntheit des Ganzen, die Ausfüllung auch des geringsten Raumes ist der Weise der entwickelten griechischen Kunst nicht entsprechend.

Abgeb. *Antiquités du Bosphore Cimmérien* Taf. 25 I S. 171.

1338. (704.) Platte von getriebenem Golde, vermutlich der Schmuck eines Schildes. Man unterscheidet einen knieenden Hirsch mit grossem Geweih, das ganz stilisirt dargestellt über den Rücken herläuft, und am äussersten Ende in einen Widderkopf ausgeht. Auf dem Leib dieses Hirsches sind dann ein Greif, ein Hase und ein Löwe ganz wie Ornamente, der Buntheit zu Liebe angebracht. Der Raum unter dem Halse des Hirsches ist durch einen liegenden Hund gefüllt. Tiefere Absichten dürfen wir natürlich hinter der Darstellung durchaus nicht suchen. Entstanden scheint dieser Zierrat noch im fünften Jahrhundert.

Abgeb. *Antiquités du Bosphore Cimmérien* Taf. 26, 1. I S. 175. Furtwängler, Der Goldfund von Vettersfelde S. 16.

1339. (705.) Goldplatte von getriebener Arbeit, wahrscheinlich von einem Bogenbehälter, wie die Skythen ihn trugen (vgl. N. 1340).

Der längere Streifen ist mit Tierkämpfen verziert; ein Hirsch wird von einem Löwen und Greif, eine Gazelle oder ein ihr ähnliches Tier von einem Leoparden angefallen. Darüber das Bild eines Seepferdes.

Die Tiere sind nicht ohne Verständniss dargestellt — man vergleiche z. B. wie trefflich die Gier des Löwen ausgedrückt ist — aber sie sind so zum Ornament geworden, dass sie auch ganz ornamental stilisirt sind. Man beachte nur, wie die Oberschenkel der Tiere durch eine Art Volute gebildet sind.

In der Ecke ist mit griechischen Buchstaben ein barbarischer Name, Pornachos, eingeschrieben. Wenn derselbe den Künstler bezeichnete, so wäre damit auch die Entstehung des Werkes im Skythenlande bewiesen; aber vielleicht ist es der Name des ehemaligen Eigentümers.

Abgeb. *Antiquités du Bosphore Cimmérien* Taf. 26, 2 I S. 177. Vgl. CIG. II 2109e.

1340. (706.) Becher von Weissgold (Elektron) mit Reliefs von getriebener Arbeit verziert.

Die erste Gruppe stellt einen durch das Diadem ausgezeichneten skythischen Fürsten dar im Gespräch mit einem

andern Skythen. Es handelt sich, wie aus der übrigen Darstellung hervorgeht, um kriegerische Angelegenheiten. Denn neben der Gruppe ist bereits ein Krieger beschäftigt, die Sehne an den Bogen zu spannen, sodann folgen zwei andre Skythen, von denen einer dem andern einen Zahn auszuziehn scheint, wenn man nicht lieber irgend eine Verwundung am Munde annehmen will, die von dem Gefährten untersucht wird; endlich wird ein am Bein Verwundeter verbunden.

Der Schmerz der Verwundeten ist vortrefflich ausgedrückt, und die barbarische Nationalität höchst charakteristisch dargestellt. Die Tracht der Skythen ist noch jetzt im südlichen Russland üblich.

Abgeb. *Antiquités du Bosphore Cimmérien* Taf. 33 I S. 223. Vgl. Arch. Ztg. 1844 S. 316. *Bullettino* 1844 S. 83 (Gille).

1341. (707.) Silbervase, mit Tierkämpfen verziert. Die Figuren treten vergoldet aus mattem Silber hervor.

Die Schlankheit des Gefässes wird dadurch etwas beeinträchtigt, dass die Ornamentirung der untern Hälfte nicht vertikal, wie bei jenem, sondern horizontal, ringförmig angebracht ist. Die Darstellung ist sehr schön.

Abgeb. *Antiquités du Bosphore Cimmérien* Taf. 34, 3. 4 I S. 229, wo mir nur die allegorische Deutung der Tierkämpfe nicht zusagt; denn die Tiere, die hier unterliegen, sind immer und überall die unterliegenden.

1342. (708.) Silberbecher, in Form und Stil dem vorhergehenden ähnlich. Vögel, etwa wilde Enten, nach kleinen Fischen schnappend sind darauf vorgestellt.

Abgeb. *Antiquités du Bosphore Cimmérien* Taf. 35, 5. 6. I S. 233.

1343. (709). Silbernes Trinkhorn in Form eines Stierkopfes, unten durchbohrt. Es gab nämlich zwei Arten von Trinkhörnern, je nachdem man aus der obern breiten Mündung oder aus der untern durchbohrten Spitze trinken wollte.

Das Relief bezieht sich auf die Sage von Telephos, der im Kampfe mit den Griechen, die auf der Fahrt nach Troja in Mysien landeten, verwundet worden war, und nach einem Orakel Heilung nur durch den finden konnte, der ihn verwundet hatte. Hier ist dargestellt, wie er im Griechenlager bei Agamemnon Heilung sucht, und sie dadurch erzwingt, dass er dessen Sohn zu töten droht. Telephos ist mit eilenden Schritten an ein kleines Heiligtum geflohen, er hat das Schwert gezückt und hält den jammernden Orestes im Arm. Ihm folgt in der Geberde des Entsetzens eine Schwester des Orest. Auf der andern

Seite des Altars wird Agamemnon noch unwillig von Frau und Tochter hinweggeführt, damit er nicht durch ein gewaltsames Verfahren gegen Telephos das Leben des Orestes gefährde.

Abgeb. *Antiquités du Bosphore Cimmérien* Taf. 36, 1. 2. I S. 239. Arch. Ztg. 1857 Taf. 107 S. 91, wo O. Jahn die richtige Erklärung des Reliefs gegeben hat.

1344—1353. Gepresste Goldplättchen. Diese kleinen Platten, welche zum Teil in sehr vielen ganz übereinstimmenden Exemplaren gefunden wurden, waren vermutlich auf die Gewänder aufgenäht, um ihnen ein reiches und prachtvolles Aussehen zu geben; die grösseren mögen auch sonst als Schmuck gedient haben.

Die Darstellungen sind zum Teil ganz ornamental, wie das gut gearbeitete Seetier (1344) oder die phantastische Frauengestalt, die unten in Schlangenköpfe ausgeht (1345), auch die beiden Greifen (1347) und die bogenschiessenden Skythen (1348) sind beinahe nur Ornament. Sehr hübsch sind die beiden dicht bekleideten Tänzerinnen (1351), von denen die rechts die Klappern schlägt. Ein Stillleben aus dem Skythenlande zeigt 1352: eine Frau sitzt und schaut in den Spiegel — an ihrer Kleidung sind die langen, lose herabhängenden Aermel zu beachten, ein spezifisch barbarisches Kostüm (vgl. N. 1200) — während vor ihr ein ebenfalls skythisch gekleideter Knabe aus einem Horne trinkt. Hübsch ist auch die Gruppe der beiden Skythen (1349), die vertraulich beisammen sitzen, und sich aus einem Trinkhorne gütlich thun. Etwas nachlässig gearbeitet ist 1350 mit der Darstellung eines stehenden, dicht bekleideten Skythen. Endlich ist noch eine nackte kniende kleine Gestalt vorhanden (1353) und ein mit Epheu bekränzter Kopf (1346); von diesem letzteren sind nicht weniger als vierundfünfzig Exemplare gefunden worden.

Abgeb. sind N. 1344. 1345. 1347. 1348. 1351. 1352 *Antiquités du Bosphore Cimmérien* Taf. 20, 4—6. 8. 11. 14; N. 1349. 1350 dort Taf. 32, 1 und 10; N. 1353 Taf. 20, 1; N. 1346 Taf. 21, 10. Vgl. I S. 145. 151. 217. 219. Die Erklärung, die Panofka *Annali* 1832 S. 187 von N. 1345 aufstellt, wird heute Niemand billigen. Tieferen Sinn dürfen wir weder in den Darstellungen noch in deren Auswahl suchen. Zu den Tänzerinnen vgl. Heydemann, Verhüllte Tänzerin S. 11, c.

1354—1357. Thonscherben, Reste fein ornamentirter grosser Gefässe aus Sizilien, jetzt in Karlsruhe.

Die drei ersten Stücke sind abgebildet Kekulé, Die antiken Terrakotten II Taf. 61, 1. 2. 8 S. 56.

VI. Die hellenistisch-römische Epoche.

Nach den dürftigen Nachrichten, die uns zu Gebote stehen, könnte die grosse Epoche, welche wir unter dem Namen der hellenistisch-römischen begreifen, für eine in künstlerischer Beziehung arme und stille Zeit gelten; ganz anderes lehren uns die zahlreichen erhaltenen Denkmäler. Sie zeigen uns eine Fülle künstlerischer Richtungen und Bestrebungen, einen Reichtum an Schöpfungen, der selbst für die Länge des Zeitraumes ungemein gross ist. Das lange aufrecht erhaltene Vorurteil, als habe es dieser Zeit an wirklicher künstlerischer Kraft und Genialität gefehlt, ist durch die Funde der letzten Jahre widerlegt; grade die eigentliche Diadochenzeit erweist sich für uns mehr und mehr als eine in grandiosen, wirkungsvollen Schöpfungen einzig dastehende Epoche. Der Unterschied gegen die erhabenen Werke eines Phidias ist allerdings offenbar. Auf dem religiösen Gebiete ist die Kunst dieser Zeit am wenigsten glücklich; denn es fehlte ihr der Glaube an die Realität des Idealen und der sittliche Ernst in der Behandlung des Heiligen. Sie hatte bereits von der früheren Periode gewisse sinnenreizende Darstellungen als Erbschaft überkommen und ging nun so weit, sittlich Anstössiges, ja Widerwärtiges, nicht bloss im Menschenleben sondern sogar unter den Göttern darzustellen. Aber auch die sittlich tadellosen Götterbilder dienen doch nicht mehr dem religiösen Interesse; die Entwicklung der religiösen Kunst ist jetzt dahin gekommen, dass das Element der formellen Schönheit ausschliesslich herrscht und keine Rücksicht mehr auf den religiösen Gehalt genommen wird. Je tiefer der religiöse Wert des Götterbildes sank, um so mehr verfeinerte sich die äussere Form, wie auch im Leben so oft innere Wertlosigkeit mit äusserer Eleganz sich verbindet. Die Künstler, die nicht mehr in heiliger Begeisterung für den Gegenstand arbeiteten und sich nicht mehr hingaben an die Sache, mussten nun gleichsam als Ersatz für das verlorene sachliche Interesse nach formellen Reizen suchen. Daher kommt es, dass jetzt ein Zug der Eleganz in die Kunst eintritt, für den die frühere Zeit zu einfältig war, und gerade das Sinnlichste und Ueppigste wird mit verführerischer Grazie ausgestattet. Aber man muss den Künstlern, wenn sie auch mehr an sich und ihre Virtuosität als an die Sache dachten, zugeben, dass sie eine Fülle von Geist und Anmut gezeigt haben. Es giebt auch unter den Götterbildern dieser Periode

höchst geistreiche und effektvolle, und auf dem Gebiet des Naiven, Idyllischen und des Schelmischen und Tändelnden ist sehr Bedeutendes geschaffen. Den tiefsten Eindruck jedoch empfangen wir zweifellos von den pathetischen Schöpfungen dieser Zeit. Hier sind vor allem die Werke der Pergamenischen Kunst zu nennen. In den Galliergruppen sind uns Schilderungen der von den Künstlern selbst erlebten Ereignisse mit ergreifender Kraft und Treue vorgeführt, Schilderungen die bei aller geschichtlichen Wahrheit doch einen idealen Charakter zeigen, in dem einzelnen, wirklichen Ereigniss das Grosse und Allgemeine verkörpert schauen lassen, und darum ein allgemein menschliches Interesse in Anspruch nehmen und nehmen dürften, auch wenn die geschichtlichen Beziehungen nicht mehr bekannt wären. Und dass auch ohne solche Anlehnung an wirkliche Begebenheiten die Künstler grossartigen Sinnes nicht entbehrten, dass sie den trotzigen, todesverachtenden Mut den Barbaren nicht nur entlehnten, sondern auch selbst verliehen, dass es ihnen nicht an eigener gewaltiger Kraft fehlte, zeigen die Gigantenkämpfe vom Pergamenischen Zeusaltar.

Nicht in der ganzen Zeit und nicht überall dürfen wir diese hoch gesteigerte, angespannte Kraft voraussetzen. Die erste Diadochenzeit zeigt sie uns wie im Leben so in der Kunst. Die weiteren vielfachen Entwickelungen und Veränderungen der Kunst vermögen wir noch nicht nachzuweisen, und werden es vielleicht nie können. Die vielfachen Bedürfnisse des Luxus werden an den verschiedenen Orten sehr verschiedene Kunstschulen und Künstler hervorgerufen haben, die wir von litterarischer Ueberlieferung fast ganz verlassen nicht zu sondern und zu bestimmen im Stande sind.

Man pflegte von der hellenistischen Kunst als durchaus verschieden eine römische zu sondern; heutigen Tages kann das kaum mehr Beifall finden. Zunächst darf natürlich von einer römischen Kunst nur in dem Sinne die Rede sein, dass man darunter die griechische Kunst in römischer Zeit begreift: eine eigentliche römische Kunst kann man wohl erst in der späteren Zeit und zwar besonders in den Provinzen annehmen, wo sich eine eigene handwerksmässige Kunstübung zeigt, in den Hauptstädten und bis in die erste Kaiserzeit waren und blieben die Griechen die einzigen Träger der Kunst. Um so weniger ist ein genügender Grund vorhanden, die hellenistische Kunst unter römischer Herrschaft von der vorhergehenden Zeit abzusondern. Dadurch dass sich die

Kunst nach dem Niedergang der Diadochenreiche in den Dienst der Weltmacht Rom stellte, erfuhr sie durchaus keine tiefgehende Umgestaltung, die zu einer solchen Trennung berechtigen könnte. Die Aufgaben wie die Mittel zur Lösung derselben blieben wesentlich dieselben, und wie sich in allen Hauptsachen die römische Kultur damals an die griechische anschloss, so dürfen wir für die Kunst vor allem völlige Wesensgleichheit in beiden Epochen voraussetzen. Die Entwicklung, welche die Kunst dann später in römischer Zeit durchmachte, und welche zu der geleckten und manirirt süsslichen Art der Hadrianischen Zeit und einem darauf folgenden um so schnelleren Verfall führte, darf auch nicht als etwas spezifisch Römisches gelten, da Aehnliches wohl unter allen Verhältnissen eingetreten wäre.

Indem wir also die ganze Zeit von Alexander bis zum Untergange der antiken Kunst zusammenfassen, haben wir den grossen Stoff der Art eingeteilt, dass zunächst die Einzelstatuen, dann die Reliefs, endlich Geräte und Architektur der verschiedensten Art besprochen werden, worauf zum Schluss die wenigen Inschriften angeführt sind. In dem ersten Abschnitt sind die kunsthistorisch besonders wichtigen Stücke vorangestellt, die übrigen soweit es thunlich war sachlich geordnet. Die Bildnisse und Tierdarstellungen und kleinen Werke in Terrakotta und Erz sind als besondere Gruppen zusammengefasst. Unter den Reliefs stehen Grabreliefs und Votive voran; die übrigen sind ebenfalls inhaltlich geordnet. Diesen ist auch eine Anzahl moderner Fälschungen angefügt.

1358. 1359. Nike von Samothrake, Statue von Parischem Marmor, 1863 vom französischen Konsul Champoiseau auf Samothrake entdeckt und in den Louvre geschafft.

Diese prachtvolle Figur fand Anfangs wunderbarer Weise nicht allgemein die gebührende Beachtung; namentlich in Folge der österreichischen Ausgrabungen auf Samothrake und der Aufschlüsse, welche sie über Komposition und Zeit des Werkes gegeben haben, hat sie den ihr zukommenden Platz unter den uns erhaltenen Denkmälern eingenommen. An der Stelle nämlich, an der die Trümmer der Nike zu Tage gekommen waren, lagen auch die grossen auffällig geformten Blöcke, welche ihre Basis gebildet hatten. Diese waren bei der Auffindung der Figur und auch später nicht beachtet worden; genauere Untersuchung und Aufnahmen lehrten, dass diese

Basis das Vorderteil eines Kriegsschiffes darstellte. Auf diese Entdeckung hin, welche erst den Schlüssel zum Verständniss des ganzen Werkes nach den verschiedenen Seiten bietet, hat dann 1879 Champoiseau auch die Basis in den Louvre geschafft.

Nike auf dem Vorderteil eines Schiffes stehend ist eine auf griechischen Münzen nicht seltene Darstellung. Zuerst kommt sie auf den Münzen des Demetrios Poliorketes vor, und es ist eine ältere, allgemein gebilligte Annahme, dass dieses Bild sich auf seinen grossen im Jahre 306 v. Ch. bei Kypros über die ägyptische Flotte errungenen Seesieg beziehe, in Folge dessen er und sein Vater Antigonos erst den Königstitel annahmen. Die jüngeren Münzen haben die Darstellung dann erst von ihm entlehnt. Es ist nun gewiss sehr wahrscheinlich, dass dies Münzbild des Demetrios sich auf ein von ihm aus Anlass des Sieges gestiftetes Anathem beziehe; ein Vergleich mit der Nike hat zu der einleuchtenden Annahme geführt, dass wir in ihr das Vorbild der Münzen und also das Weihgeschenk des Demetrios besitzen. Zugleich ermöglichen die Münzen eine in der Hauptsache sichere Ergänzung, wie sie in verkleinertem Massstabe der Bildhauer Zumbusch ausgeführt hat (vgl. N. 1359.) Nike ist mit stürmischer Hast auf das Vorderteil des Schiffes geeilt, um den Sieg selbst zu feiern und zu verewigen; in der Linken hält sie eine Stange mit kürzerem Querholz, wie man solche zur Errichtung der Siegeszeichen benutzte, und in der Rechten hält sie die Posaune, durch deren Klänge sie der Welt die grosse Ruhmesthat des Feldherrn verkündigt. Dieser einfache und schöne Gedanke ist nun in dem Werke mit grösster Lebendigkeit ausgesprochen, mit einer Begeisterung dargestellt, die uns unwillkürlich in den Siegesjubel zu versetzen scheint, und uns Teil nehmen lässt an der Begeisterung, welche die Schöpfer des Denkmals empfinden mochten und bei den Zeitgenossen erwecken wollten. Die gewaltige Grösse der Göttin verstärkt den Eindruck von Wucht und Schwung, und doch lassen die schlanken hochgewachsenen Glieder uns nicht an Schwere denken, und wir glauben es den stolzen Fittigen, dass sie die mächtige Gestalt zu tragen vermöchten. Das feine Gewand wird durch die heftige Bewegung eng an den Leib gepresst und lässt die blühenden Formen hervorscheinen; der Mantel, der auf den rechten Schenkel herabgesunken ist und nach hinten flattert umgiebt die ganze Gestalt mit einem reichen Spiel der prächtigsten Falten. Denken wir uns nun diese Gestalt auf ihrem gewaltigen, als

Schiff gebildeten Unterbau in freier Natur aufgestellt an einem Abhang und nur durch eine Schlucht getrennt von den Heiligtümern der grossen Götter, die sich immer den Seefahrern gnädig erwiesen und denen der König vor allem Dank schuldig zu sein glaubte, dann sehen wir allerdings ein Werk vor uns, begeistert und begeisternd, ein Werk das zwar nicht mehr jenen schlichten, ernsten Sinn zeigt, den man selbst bei einem inhaltlich so verwandten Werke wie der Nike des Paionios spürt, das aber seine Wirkung auf jeden ausüben muss. Ein für die Entstehungszeit, für welche nach der geschichtlichen Beziehung etwa das Jahr 300 v. Ch. zu gelten hat, besonders bezeichnender Zug scheint die Beziehung zu sein, in welcher das Werk zu seiner landschaftlichen Umgebung gedacht ist. Unzweifelhaft war darin ein bedeutender Teil der Wirkung begründet.

Abgeb. Conze, Hauser und Benndorf, Untersuchungen auf Samothrake II Taf. 64 S. 55 wo die Deutung und Zeitbestimmung gegeben, und die Ergänzung Zumbusch's ausführlich begründet ist. Diese trifft im Wesentlichen das Richtige, doch scheinen nach neueren Untersuchungen im Einzelnen einige Aenderungen nötig zu sein. Andere Abbildungen: Lützow's Zeitschrift für Bildende Kunst XVI zu S. 32. Rayet, *Monuments de l'art antique* II Taf. 52. Lucy M. Mitchell, *Selections from ancient sculpture* Taf. 14, 2. Murray, *A history of greek sculpture* II Taf. 35 S. 373. Overbeck, Plastik[3] II S. 314. Vgl. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 434, 476. *Revue archéologique N. S.* XXXIX S. 11 (Champoiseau).

1360 — 1365. Reste der Giebelgruppe vom jüngeren Tempel der grossen Götter auf Samothrake, 1873 entdeckt und nach Wien gebracht.

Als in der ersten Diadochenzeit die Samothrakischen Mysterien eine grössere Bedeutung erlangten wie bisher, wurde wie so oft neben dem älteren, kleineren Tempel ein den erhöhten Ansprüchen der neueren Zeit besser genügender grösserer gebaut. Es war ein länglicher Bau mit davorgelagerter dorischer Säulenhalle; in dem Giebelfeld der Eingangsseite standen die Figuren, deren Reste wir vor uns haben. Die ehemalige Stelle der einzelnen Statuen im Giebel lässt sich zwar mit ziemlicher Sicherheit bestimmen, aber zur Herstellung der Komposition oder zu einer sicheren Deutung reicht das Erhaltene nicht aus.

Die Ecke rechts nahm die gelagerte weibliche Gestalt 1364 ein, vermutlich ist es eine Ortsgottheit, vielleicht eine Nymphe. In ihrer linken Hand sind Reste eines Trinkhorns erhalten. Neben dieser Figur muss ehemals 1363 an-

gebracht gewesen sein, es ist ein bequem gelagerter Mann. Aus der Giebelmitte stammt das Unterteil einer lebhaft dahin eilenden Frau (1361), das Bruchstück ihres einen Fusses ist von der Gestalt selbst getrennt (1362). Man könnte in ihr Demeter vermuten, welche ihre geraubte Tochter sucht; Beziehungen zwischen den Eleusinischen und Samothrakischen Mysterien, von denen wir wissen, könnten zur Wahl des Gegenstandes bewogen haben. Der linken Giebelhälfte wird der Rest einer sitzenden Frau mit einer Traube (1360) angehört haben. Wohin das Bruchstück einer anderen weiblichen Gestalt (1365) gehört hat, lässt sich nicht sagen.

Die Arbeit dieser Skulpturen ist nicht fein, aber von grosser Leichtigkeit, mitunter auch Flüchtigkeit; die Erfindung zeigt einen ähnlichen Charakter. Eine gewisse Nachlässigkeit z. B. offenbart sich darin, dass in der rechten Giebelecke dicht bei einander zwei so ähnlich gelagerte Gestalten angebracht sind. Die Komposition der eilenden und besonders die der sitzenden Frau aber sind von grosser Eleganz.

Abgeb. Untersuchungen auf Samothrake I Taf. 35—40 S. 24; vgl. die folgenden Nummern.

1366. Nike, Marmorstatue, 1873 in der Nähe des jüngeren Tempels auf Samothrake gefunden, jetzt in Wien.

Von der ehemaligen Bewegung der Gestalt ist nur so viel klar, dass sie den linken Arm erhob, etwa auf einen Speer stützte, während die herabhängende Rechte einen Gegenstand hielt, von dessen Befestigung eine Spur geblieben ist. Die Rückseite ist kaum ausgearbeitet, die Gestalt wird also vor einem anderen Gegenstand, etwa einem Tropaion, gestanden und mit diesem zusammen ein Siegesdenkmal gebildet haben.

Die Figur ist von ungewöhnlich schlanken Verhältnissen, fast erscheint sie etwas dürr. Dieser Eindruck wird allerdings durch den Mangel des einen Flügels, welcher der Gestalt etwas mehr Fülle gab, gesteigert, aber er entspringt vornehmlich dem Streben des Künstlers nach einer zarten, eleganten Erscheinung. Die Stellung der Nike, die Anordnung des Gewandes, alles zeigt eine gewisse vornehme Nachlässigkeit, welche für die Entstehungszeit, die erste Diadochenzeit charakteristisch ist. Im Bewusstsein über alle Mittel der Technik zu verfügen, nimmt sich der Künstler nicht die Mühe alles gleichmässig auszuführen, ja er vermeidet gradezu den Eindruck fleissiger, mühseliger Arbeit, sondern giebt nur so viel, als ihm zur Erzielung seines Effektes dienlich scheint.

Sehr gut ist die Arbeit der Gewänder, die Falten sind scharf und bestimmt angegeben, und in die Hauptfalten kleine, die Richtung derselben schneidende Fältchen wie zufällig eingestreut. Der überraschend natürliche Eindruck des Gewandes beruht vornehmlich auf diesem Kunstgriff. Uebrigens glauben wir eben dieser kleinen Falten wegen nicht, wie man vermutet hat, dass die Figur als Eckakroterion des Tempels gedient habe; in der Höhe würden diese durchaus wirkungslos sein.

Abgeb. Untersuchungen auf Samothrake I Taf. 48 S. 27. 75.

1367—1372. Bruchstücke eines grossen Akroterions vom jüngeren Tempel auf Samothrake, 1873 entdeckt und nach Wien geschafft.

Abgeb. Untersuchungen auf Samothrake I Taf. 44—46 S. 74.

1373—1380. Architektonische Einzelheiten vom jüngeren Tempel auf Samothrake, 1873 entdeckt, jetzt in Wien befindlich.

Ein dorisches Kapitell (1373), ein Stück Sima (1374), ein Stück des inneren Epistyls (1375), ein Kyma (1376), ein Wandkapitell (1377), ein Wasserspeier in der üblichen Form des Löwenkopfes (1378) und zwei Stirnziegel (1379. 1380).

Abgeb. Untersuchungen auf Samothrake I Taf. 24, 2. 29, 1. 30, 2. 31, 1. S. 47. II Taf. 37, 2. Vgl. die vorhergehenden Nummern.

1381. Stirnziegel, beim jüngeren Tempel auf Samothrake gefunden, aber nicht zugehörig; die Zeichnung ist weit schöner und strenger und weist auf bedeutend frühere Entstehungszeit hin.

1382. 1383. Architekturproben vom älteren Tempel auf Samothrake, 1873 gefunden, jetzt in Wien.

Der Tempel ist in der Zeit um 400 v. Ch. entstanden, die Stücke hätten also bei streng zeitlicher Anordnung schon früher besprochen werden müssen, doch haben wir vorgezogen sie nicht von den anderen Funden von Samothrake zu trennen. Die Sima (1382) ist mit ganz besonders schönem Ornament verziert.

Abgeb. Untersuchungen auf Samothrake I Taf. 30, 1. 31, 2. 49 S. 76. II Taf. 10, 2. 3 S. 23.

1384. 1385. Reliefköpfe in viereckige, vertiefte Felder eingeschlossen, vom älteren Tempel auf Samothrake, 1873 gefunden und nach Wien gebracht.

Es sind offenbar die verzierten Kassetten einer Decke von diesem, dem vierten Jahrhundert angehörigen Bau. Besonders hübsch ist der jugendliche Kopf, der eine ungewöhnliche Weichheit mit einer gewissen Grossartigkeit der Form vereinigt.

Abgeb. Untersuchungen auf Samothrake I Taf. 51, 2. 3 S. 28; vgl. II S. 14 und die eben besprochenen Nummern.

1386—1389. Architektonische Einzelheiten von dem Rundbau der Königin Arsinoe auf Samothrake, 1873 entdeckt, jetzt in Wien.

Ein Stück der Sima (1386), ein Stirnziegel (1387), das Stück eines Gesimses (1388) und der Teil eines mit Stierschädel verzierten Sockels (1389). Die Errichtung des Gebäudes fällt noch in die Lebenszeit des Lysimachos, des ersten Gemales der Arsinoe, also vor 281 v. Ch.

Abgeb. Untersuchungen auf Samothrake I Taf. 29, 2. 57. 62. 63 S. 79; vgl. II S. 111.

1390—1393. Architekturproben von dem Thorbau des Ptolemaios II auf Samothrake, 1875 gefunden und nach Wien gebracht.

Die Zeit des Baues ist durch die Regierung des Stifters einigermassen bestimmt; er muss zwischen 285 und 247 v. Ch. entstanden sein.

Abgeb. Untersuchungen auf Samothrake II Taf. 25. 26. 37, 1. 39. 42 S. 35.

1394. Löwenkopf aus gebranntem Thon, vom Dachkranz der Halle auf Samothrake, 1875 gefunden, jetzt in Wien befindlich.

Die Arbeit dieses Kopfes, der wie das ganze Gebäude, an dem er sich befand, aus dem dritten Jahrhundert v. Ch. stammen wird, ist handwerksmässig und ohne feineres Gefühl.

Abgeb. Untersuchungen auf Samothrake II Taf. 58, 1 S. 50.

1395. Kentaurenkopf, Bruchstück eines Marmorreliefs, 1873 mit anderen Resten desselben auf Samothrake in der Nähe des jüngeren Tempels gefunden, jetzt in Wien.

Die Haltung der Gestalt scheint dem öfters wiederkehrenden, vom Eros gequälten Kentauren (N. 1421) ähnlich gewesen zu sein; ob aber die Darstellung dieselbe war, ist durchaus ungewiss.

Abgeb. Untersuchungen auf Samothrake I Taf. 52 S. 23. 27.

1396. Stadtgöttin von Antiocheia, Statuette aus griechischem Marmor, in Rom gefunden und aus dem Besitz

Cavaceppi's, der den Kopf, die erhobene Hand der Göttin, und die Arme des Knaben ergänzte, in den Vatikan gelangt.

Glückliches Zusammentreffen litterarischer und monumentaler Ueberlieferung hat in dieser mehrfach erhaltenen Gruppe die Nachahmung der Tyche erkennen lassen, welche Eutychides von Sikyon, des Lysippos Schüler für die neugegründete Stadt Antiocheia in Erz gearbeitet hatte.

Die reizvolle Lage der Stadt an dem Flusse Orontes ist in der Gruppe schön zum Ausdruck gebracht. Auf dem Felsen sitzt die Göttin in lässiger Anmuth, das rechte Bein ist über das andere geschlagen, die linke Hand hat sie fest aufgestützt, und zugleich den ganzen Körper nach ihrer linken Seite hingewandt, als ob sie in behaglicher Ruhe gelagert einen spähenden Blick weit ins Land hinaus thue. Der Mantel, der um den Kopf und Oberkörper geschlagen ist, bezeichnet sie als mütterliche Göttin, und gab zugleich dem Künstler reichste Gelegenheit zur Entfaltung reizender Motive. Die Ergänzung des Hauptes mit der Thurmkrone, der erhobenen Rechten mit den Aehren ist nach den Münzen, welche das Bild der Stadtgöttin bieten, richtig, und vollendet die Kennzeichnung der wohlhabenden und wohlbefestigten Stadt. Zu Füssen der Göttin erhebt sich aus den Wellen der jugendliche Flussgott Orontes; die jetzige Bewegung seiner Arme ist unklar: er ist als schwimmend gedacht, und streckte also nach Art der Alten den einen Arm weit vor, während der andere eben zurückgenommen ist.

Das Original, welches als Kultbild eine hohe Verehrung genoss, war sicher von bedeutender Grösse, und diese wird der Gestalt noch einen würdigen, erhabenen Ausdruck verliehen haben, der jetzt über der Anmuth, die sich trotz der geringen Kopie noch in der ganzen Gestalt offenbart, zu leicht nicht empfunden wird.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* III Taf. 46. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* VI Taf 36. Müller-Wieseler I Taf. 49, 220. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 553. Overbeck, Plastik [3] II S. 135. Vgl. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler I S. 412. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 265. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 494, 198. Die Zurückführung auf Eutychides verdanken wir E. Q. Visconti und O. Müller (*Antiquitates Antiochenae* S. 35 = Kunstarchäologische Werke V S. 36). Die Zweifel, welche Michaelis (Arch. Ztg. 1866 S. 255) geäussert hat, werden widerlegt durch den Vergleich der Stelle des Johannes Malalas S. 201 der Bonner Ausgabe *ἀνδριάντος στήλην χαλκῆν τῆς σφαγιασθείσης κόρης Τύχην τῇ πόλει ὑπεράνω τοῦ ποταμοῦ* mit S. 276 *τῆς σφαγιασθείσης ὑπ' αὐτοῦ κόρης στήλην χαλκῆν κεχρυσομένην, καθημένην ἐπάνω τοῦ Ὀρόντου ποταμοῦ.*

Die zweitgenannte war offenbar Kopie des ersten Werkes. Diese Stellen belehren uns auch über das Material, es war Erz bei dem Original, vergoldetes Erz bei der Kopie.

1397. 1398. (430. 431). Menelaos mit der Leiche des Patroklos. Die erste Nummer bezeichnet ein Marmorfragment, das in Rom im 16. Jahrhundert ausgegraben wurde und zwar in der Nähe des Hauses, das ein Schuster Namens Pasquino, ein durch seine satirischen Angriffe auf Kardinäle und Päpste berühmter Mann, bewohnte. Die Rolle, die der Schuster bei Lebzeiten gespielt hatte, ging nach seinem Tode auf die am Fundort aufgestellte Statue über; es wurden nämlich Spottverse von der Art wie sie der Schuster verfasst hatte, daran geklebt. Auch den Namen des Schusters erbte sie und der Platz, auf dem sie noch jetzt allen Witterungsschäden ausgesetzt steht.

Die zweite Nummer ist ein aus mehreren Kopien desselben Werkes zusammengesetzer Gipsabguss. Es existiren nämlich mehrere besser erhaltene Wiederholungen, zunächst zwei in Florenz, von denen die eine, die sich jetzt in der Loggia de' Lanzi befindet, in Rom vor Porta Portese in der Vigna Velli gefunden und 1570 vom Grossherzog Cosimo I angekauft ist. Restaurirt wurde diese Gruppe — es fehlten an dem Toten beide Arme und der Oberkörper sowie der linke Arm an der andern Figur — unter Ferdinand II von Pietro Tacca und nach den Modellen desselben wurden die fehlenden Theile von Lodovico Salvetti in Stein gehauen. Die zweite Florentinische Gruppe, die jetzt in einem Hof des Palastes Pitti steht, stammt auch aus Rom, aus Nachgrabungen in dem jetzt zum Theater eingerichteten Mausoleum des Augustus und wurde dem Grossherzog Cosimo I, von Paolo Antonio Soderini, Bürger von Florenz, zum Geschenk gemacht. An dieser Gruppe fehlten die Beine und der linke Arm der stehenden, Kopf, Arme und Beine der liegenden Figur. Ausserdem sind um das Jahr 1772 bei einer durch Gavin Hamilton in der Villa Hadrians bei Tivoli veranstalteten Ausgrabung Fragmente einer dritten Gruppe zum Vorschein gekommen, nämlich der Kopf der stehenden, die Schultern, der rechte Arm und die Beine vom Knie abwärts der liegenden Figur. Diese befinden sich jetzt mit dem zugleich gefundenen geringen Rest einer vierten Replik, dem linken Fuss des Toten, im Vatikan. Aus den drei genannten Gruppen hat nun 1837 der Florentinische Bildhauer Ricci ein Ganzes in der Art zusammengesetzt, dass er das, was an der einen Gruppe fehlte,

von der andern entnahm, und von dieser Form besitzt das Berliner Museum als Geschenk des Grossherzogs von Toskana einen der wenigen vorhandenen Abgüsse. Bei diesem sind an der stehenden Figur die Beine von dem ersterwähnten Florentinischen Exemplare, das Uebrige von dem zweiten entlehnt, der linke Arm, der in beiden antiken Exemplaren fehlte, ist nach der Restauration des Tacca geformt. An der liegenden Figur sind Kopf und Schultern von der ersten, Leib und Schenkel von der zweiten Florentinischen Gruppe genommen, die Beine von dem vatikanischen Fragment und die Arme von der Ergänzung des Tacca. Vor Ricci hatte Raffael Mengs einen ähnlichen Versuch aber unter minder günstigen Verhältnissen unternommen, wie eine Vergleichung des Abgusses von Mengs in Dresden zeigt; jedenfalls ist das Werk von Ricci am besten geeignet, im Allgemeinen eine Vorstellung von der ursprünglichen Komposition der Gruppe zu geben — bis auf einen nicht unwichtigen Punkt.

An den Florentinischen Exemplaren hat nämlich der Kopf der stehenden Figur eine andere Haltung als am Pasquino und am vatikanischen Fragment, wo er eine Seitenwendung macht mit einem Blick nach oben. Es fragt sich, auf welcher Seite das Ursprüngliche bewahrt ist. Alle Wahrscheinlichkeit ist dafür, dass wir den Pasquino als der ursprünglichen Komposition entsprechend zu betrachten haben. Schon die Vorzüglichkeit der Ausführung erweckt für ihn die Voraussetzung der grösseren Treue, aber die Gruppe gewinnt auch nicht wenig durch die Wendung des Kopfes. Einmal formell, insofern dadurch dem Ueberhängen der Gruppe nach vorn entgegengewirkt wird, dann aber auch für den Sinn derselben. Es ist nämlich nicht etwa dargestellt, wie der Krieger den gefallenen Freund aus der Schlacht trägt, sonst würde derselbe den Leichnam fester und mit beiden Armen fassen müssen, und würde kaum die linke Hand und die Beine so rücksichtslos über den Boden hinschleifen lassen, auch ist nicht der Augenblick gemeint, wo er ihn vom Boden aufhebt, da auch in diesem Fall ein energischeres Zugreifen nötig wäre, sondern von den andringenden Feinden bedroht, ist der Krieger im Begriff die Leiche des Gefallenen sanft und vorsichtig auf die Erde niederzulegen und aufs Neue zu verteidigen. Nur daraus erklärt sich die Haltung seiner linken Hand, die ja den Arm des Toten nicht mehr fasst, sondern nur noch leise stützt, als fürchte er durch heftige Bewegungen dem toten Freunde wehe zu thun. Diese innige, echt menschliche Empfindung

ist in der Ergänzung des Ricci nicht ganz zum Ausdruck gekommen; die etwas andere Lage des Armes, die sich aus dem vatikanischen Fragment ergiebt, spricht sie viel schöner und rührender aus. Dann erklärt sich aber auch die Erhebung des Kopfes. Umdrängt und bedroht von den Feinden vermag der Held es doch nicht über sich zu gewinnen, den geliebten Toten rauh und rücksichtslos zur Erde fallen zu lassen, er ist im Begriff sich zu bücken, um ihn sanft wie einen Schlafenden niederzulegen; aber die Feinde sind schon so nahe, dass er hinauf zu ihnen sehen muss, um sich vor ihrem Angriff zu hüten. Die drohende Gefahr, die trotzdem unverminderte wehmütige und liebende Fürsorge für den toten Freund, alles das spricht sich in der Bewegung des Kriegers schön und deutlich aus; aber die veränderte Kopfhaltung zerstört diese Feinheit und den ganzen Sinn der Gruppe.

Zur Zeit der Auffindung der Florentiner Gruppen, als man die alte Kunst aus römischer Geschichte und Sitte zu erklären pflegte, galten die Figuren als Gladiatoren; es ist längst erkannt, dass griechische Heroen dargestellt sind. Nun bemerkt man an dem Toten sowohl bei der einen Florentinischen Gruppe als auch beim Pasquino * eine Wunde unter der linken Brust und an dem vatikanischen Fragment eine zweite zwischen den Schultern, wodurch wahrscheinlich wird, dass der Tote ursprünglich diese beiden Wunden hatte. Das sind aber gerade die beiden Wunden, die Patroklos nach der Ilias erhielt, die eine von Hektor, die andere von Euphorbos, und so hat man den Toten Patroklos genannt und die andere Figur Menelaos, da eben dieser die Leiche des Patroklos aus dem Kampf trug. Auch der dargestellte Augenblick ist in der Ilias geschildert, wie Menelaos von den Troern bedrängt die Leiche zur Erde fallen lässt, und sie erst später unter dem Schutz der beiden Aias und mit Hülfe des Meriones zu den Schiffen rettet. Es wäre eigentümlich, wenn diese genaue Uebereinstimmung mit der homerischen Dichtung zufällig wäre; wir dürfen deshalb die Deutung für gesichert ansehen.

Eine andere Erklärung, die den stehenden Helden Aias nennt — der Tote ist dann entweder Patroklos, wobei man annimmt der Künstler habe sich nicht genau an Homer gehalten, oder Achill — berücksichtigt wie uns scheint die genaue Uebereinstimmung der Gruppe mit der homerischen

---

* Das beim Pasquino erhaltene Stück des Toten ist nicht mit abgeformt.

Schilderung vom Tode des Patroklos nicht genügend, und trägt auch der wehmütigen, weichen Empfindung die in der Gruppe herrscht keine Rechnung. Aias ist unter allen griechischen Helden der trotzigste und härteste, welchem die Träne fast als eine Schande des Mannes gilt. Ihn würden wir in diesem Moment eher in Zorn und Wut, als in einer so tief ergreifenden Wehmut vor uns sehen. Und so schildert ihn auch Homer, während Menelaos, wie es an derselben Stelle heisst, mit grossem Schmerz in der Seele um Patroklos kämpft. Wem aber die Gestalt des Helden zu kräftig scheinen sollte für Menelaos, der halte sich nicht an die Charakteristik desselben bei den Tragikern, sondern bei Homer, wo er nichts weniger als ein Feigling ist. Mit diesem Einwand ist es übrigens eine eigene Sache, wir besitzen zu wenig vergleichbare Werke, um das Mass der Kraft bestimmen zu können, die man den verschiedenen Helden beilegte.

Die Gruppe ist ein wundervolles Bild antiker Heldenfreundschaft, sie ist schöner als die homerische Schilderung, weil in dieser die edle Empfindung des Menelaos nicht so ergreifend ihren Ausdruck gefunden hat. Zugleich ist die Gruppe äusserst charakteristisch für das Wesen griechischer Helden. Wilder, trotziger, tränenloser sind die Helden des Nordens, weicher, menschlicher, natürlicher die Hellenen. Und auch den Tod des Hellenen stellt die griechische Kunst elegischer, wehmütiger dar, als den des Barbaren. Es ist als ob dem Künstler die homerischen Verse vorgeschwebt hätten:

ψυχὴ δ᾽ ἐκ ῥεθέων πταμένη Ἄϊδόσδε βεβήκει
ὃν πότμον γοόωσα, λιποῦσ᾽ ἁδροτῆτα καὶ ἥβην.

Die Komposition der Gruppe ist von der höchsten Schönheit; was formell wirksam ist, wirkt doch zugleich für den ganzen Ausdruck. Wie schön ist an dem Toten, dessen schlaffe Glieder in wirkungsvollem Gegensatz zu der Anspannung im Körper des Menelaos stehen, der hängende Arm, der formell die Gruppe aufs Beste abschliesst und zugleich den 'lang hinstreckenden' Tod so eindringlich macht! Dass Patroklos nackt dargestellt ist, wird vermutlich zunächst aus Homer zu erklären sein, wo durch den Schlag des Apollo dem Patroklos die Waffen vom Leibe fallen, obwohl es ja die gewöhnliche Erscheinung der Heroen ist, die hier, wo es darauf ankam, einen lebendigen Eindruck der hinsterbenden Jugendschönheit zu geben, doppelt notwendig war. In der Tracht des Menelaos erinnert wohl Helm und Schwert an die Situation, im Uebrigen ist sie aber ganz frei künstlerisch

behandelt, das Gewand ist nur darum da, damit sich die nackten Formen des Toten besser abheben. An dem Helm ist Herakles im Kentaurenkampf dargestellt, wobei wir dahingestellt sein lassen, ob irgend eine Beziehung dieses Gegenstandes auf den Träger, die, mag man ihn für Aias oder Menelaos halten, nicht ohne Künstlichkeit herausgebracht werden kann, obwaltet oder nicht. Näher liegt jedenfalls die Annahme, dass der Künstler zu der Wahl dieser Kampfscene — denn eine Kampfscene überhaupt zu wählen zum Schmuck eines Helmes ist natürlich — veranlasst sei durch die Form des zu verzierenden Raumes, für welchen gerade diese Gruppe sehr geeignet ist. Auch in den übrigen Verzierungen des Helms, — am Schirm befindet sich ein zu einem schlangenschwänzigen Adler restaurirter Greif, und über den Backenklappen eine nicht recht bestimmbare Bestie mit einem Vogel im Maul — wird schwerlich eine spezielle Beziehung auf den Träger des Helms gefunden werden können.

Hinsichtlich der Zeitbestimmung ist klar, dass diese Gruppe nicht eher entstehen konnte, als die Kunst sich an die Darstellung eines mächtig ergreifenden, dramatischen Pathos gewagt hatte, d h. nicht vor dem vierten Jahrhundert. Aber ist es möglich, sie näher zu fixiren?

Es ist die Meinung ausgesprochen, dass die Gruppe dem Laokoon verwandt sei. Schwerlich mit Recht. Wir wenigstens können nur eine äusserliche Aehnlichkeit bemerken, während der Inhalt beider Darstellungen ganz verschieden ist; denn dort handelt es sich um Darstellung eines rein körperlichen Schmerzes, während hier der tiefste Seelenschmerz zum Ausdruck kommt. Dagegen scheint uns die Niobegruppe sehr verwandt zu sein, wo die Mutter um ihre sterbenden Kinder klagt, wie hier der ältere Freund um den hingerafften Jüngling. Der Schmerz, der tiefste Schmerz um geliebte in blühender Jugend hinsterbende Wesen ist die Seele beider Darstellungen und in beiden gleich ergreifend ohne die leiseste Zuthat eines falschen Pathos dargestellt. Und betrachten wir nun die grossartige Anlage, die mächtigen Formen des Menelaos, besonders aber die noch gut erhaltene rechte Seite des Pasquino, wo ein so pulsirendes und schwellendes Leben bemerkbar ist, wie man es sonst nur an Werken der Blütezeit attischer Kunst bemerkt, so wird die Annahme nicht gewagt erscheinen, der Pasquino stamme aus derselben Kunstrichtung, aus welcher die Niobegruppe und die Skulpturen vom Maussoleum hervorgegangen

sind. Allerdings wird er jünger sein: wir kennen aus der Mitte des vierten Jahrhunderts kein Beispiel einer so künstlerisch durchdachten Gruppirung, und wir möchten deshalb glauben, er sei erst um den Anfang des dritten Jahrhunderts entstanden.

Bernini erklärte den Pasquino für die schönste aller zu seiner Zeit vorhandenen Antiken, die Vergleichung des zusammengesetzten Gipsabgusses ist sehr geeignet, seine hohe Vortrefflichkeit ins rechte Licht zu setzen. Vermutlich ist er ein Originalwerk.

Der Pasquino ist abgebildet E. Q. Visconti, *Opere varie* I Taf. 15 S. 172. *Annali* 1870 Taf. CD, 1; die übrigen Repliken ebendort Taf. A—F, wozu Donner S. 75 eine eingehende Darlegung der Komposition gegeben hat. Vgl. dazu ausserdem Urlichs, Ueber die Gruppe des Pasquino; über den zusammengesetzten Gipsabguss Kugler's Museum V S. 13. Vgl. Schöll, Arch. Mitteilungen aus Griechenland S. 121. Matz, Antike Bildwerke in Rom I S. 271, 965. Dütschke II 47. III 564. Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke S. 551 und die daselbst genannte Litteratur. Der im Text bestrittene Zeitansatz ist von Helbig, *Bullettino* 1864 S. 66. Arch. Ztg. 1864 S. 197* angenommen. Die oben befolgte Auffassung des dargestellten Augenblickes ist von Kekulé, Das akademische Kunstmuseum zu Bonn S. 60, 248 ausgesprochen; sie allein erklärt nicht nur die Komposition zur Genüge, sondern sichert auch durch ihren engen Anschluss an Homer die oben gegebene Deutung, die dadurch nicht erschüttert werden kann, dass ein späterer rein dekorativ arbeitender Künstler die Gruppe zur Darstellung von Aias mit der Leiche des Achill verwendete; vgl. *Bullettino della commissione archeologica municipale di Roma* 1877 Taf. 12, 3.

1399. Marmorgruppe, freie Kopie der eben besprochenen, im *Giardino della pigna* im Vatikan befindlich. Während die Gruppe sich in der Komposition an das Vorbild ziemlich eng anschliesst, hat sie den dargestellten Zeitpunkt geändert, indem hier Menelaos den toten Patroklos wirklich trägt; die Abweichungen vom Original erklären sich dadurch genügend, aber die Feinheit der Komposition ist völlig verloren gegangen. Die Arbeit ist flüchtig und schlecht.

Vgl. Arch. Ztg. 1869 S. 129 (Heydemann) und die vorhergehende Nummer.

1400. (432). Amazone, Rest einer Gruppe aus griechischem Marmor, im Hofe des Palast Borghese in Rom befindlich. Die beiden Arme und der obere Teil des Helmes sind am Original ergänzt, und nicht mit abgeformt; von dem abgegossenen Teil ist die rechte Schulter, der Hals, die Nase und die Unterlippe neu. Die Ergänzung des Halses ist nicht ganz richtig, der Kopf ist zu sehr nach der rechten Seite der Gestalt gewendet.

Die ganze Haltung der Amazone ist nur unter der Voraussetzung erklärlich, dass sie von einer fremden Gewalt am rechten Arme in die Höhe gerissen wird; denn ohne eine äussere Stütze ist die Haltung der Figur unmöglich. Man hat nun angenommen, die Amazone sei von ihrem Pferd herabgesunken zu denken, hielte mit der Rechten noch den Zügel fest und würde so geschleift. Aber gegen diese Auffassung spricht die lange Gewandung die für eine Reiterin doch nicht passt, und der Umstand, dass es der rechte Arm ist, mit dem sie im Zügel hängen müsste, während es doch die Linke ist, welche diesen zu halten pflegt. Wir müssen uns also wohl denken, dass es ein Gegner ist, der die Kriegerin am Arme gepackt hat, und fortschleift, und dass diese sich vergeblich dagegen sträubt.

An der Tracht der Amazone ist die Länge des Gewandes auffällig; meistens ist dies kürzer. An dem breiten, von der rechten Schulter zur linken Hüfte laufenden Bande hing das Schwert, dessen ehemalige Existenz durch eine noch erhaltene Stütze gesichert ist. Eine Schwierigkeit bietet noch der lange Mantel dar, welcher den Rücken der Gestalt bedeckt. Derselbe geht auf der linken Schulter ohne irgend welche Sonderung in die Falten des Gewandes über; man könnte das für Nachlässigkeit des Bildhauers halten, der es versäumt habe, hier die Spange anzugeben, welche den Zipfel des Mantels am Gewande befestigt; da aber der Mantel auch von der entblössten rechten Schulter herabfällt, und eine Befestigung des Mantels an das Schwertband ganz unglaublich ist, so vermuten wir vielmehr, dass die Zipfel des Mantels vorne am Halse zusammengesteckt waren, und dass die Spuren dieser Befestigung durch die moderne Ergänzung oder Ueberarbeitung verloren gegangen sind.

Die Erscheinung der Amazone ist nicht von den älteren Darstellungen dieser Kriegerinnen (vgl. N. 513 ff.) beeinflusst. Die Arbeit ist durchaus nicht sorgfältig, aber von einer gewissen Kühnheit, und die ganze Erfindung scheint einen grossartigen Charakter besessen zu haben. Eine genaue Datirung wird durch den Mangel von Analogien erschwert; die meiste Verwandtschaft haben die Werke der älteren Pergamenischen Kunst, und diese würde noch grösser sein, wenn etwa der Kopf sich als nicht ursprünglich zugehörig erweisen sollte.

Abgeb. *Monumenti* IX Taf. 37. Vgl. Matz, Antike Bildwerke in Rom I S. 255, 947. *Annali* 1872 S. 95 (Klügmann), wo frühere Litteratur angegeben ist.

1401. (656). Schlafender Satyr, der sogenannte barberinische Faun, Marmorstatue, gefunden unter Pabst Urban VIII in dem das Grabdenkmal Hadrians, die jetzige Engelsburg umgebenden Graben, weswegen man vermuthet, sie habe zu den Statuen gehört, die bei der Belagerung dieses Kastells durch die Gothen zur Zeit Justinians von den Belagerten auf die Feinde herabgestürzt wurden. Die Statue kam zuerst in den Besitz der Barberini und von da in die Glyptothek in München, wo sie sich noch befindet. Ergänzt sind das rechte Bein fast ganz, auch das linke bis auf Knie und Unterschenkel, der linke Arm, der rechte Ellbogen, die Finger der rechten Hand und die Nasenspitze.

Die Statue stellt einen seinen Rausch ausschlafenden Satyr vor, in unedler aber für ihn und seinen Zustand charakteristischer Haltung. Sie ist eine der wenigen Werke dieser Zeit, welche wir wegen der ungewöhnlich lebensvollen, frischen, und dabei mitunter in Kleinigkeiten etwas sorglosen Arbeit für das Originalwerk eines der besseren Künstler halten dürfen. Was die Entstehungszeit anbetrifft, so ist offenbar, dass wir nicht an die Zeit vor Alexander denken dürfen, aber auch zu tief in die hellenistische Zeit dürfen wir wohl nicht hinabgehn, da die Statue bei aller Meisterschaft doch etwas Ungeziertes, Einfaches und im Vergleich mit späteren studirten Werken wie etwa dem Laokoon, Ursprüngliches hat, das wir später nicht mehr in diesem Grade finden. Der ganze Charakter des Werkes ist treffend von Winckelmann bezeichnet, wenn er sagt, der Satyr sei 'kein Ideal, sondern ein Bild der sich selbst gelassenen einfältigen Natur.'

Abgeb. Lützow, Münchener Antiken Taf. 30 S. 51. Clarac IV Taf. 710 A, 1723. Müller-Wieseler II Taf. 40, 470. Vgl. Winckelmann's Geschichte der Kunst V, 1 § 6. XII, 3 § 6. Brunn, Beschreibung des Glyptothek[4] S. 120, 95.

1402. (571.) Farnesischer Stier, Marmorgruppe, im Jahre 1546 oder 1547 unter Papst Paul dem Dritten in den Thermen des Caracalla bei Rom gefunden und im Palast Farnese in Rom aufgestellt, 1786 nach Neapel gebracht und, nachdem sie einige Zeit auf dem öffentlichen Spaziergang in der Villa Reale gestanden hatte, ins Museum daselbst versetzt.

Die bedeutendsten Ergänzungen sind: an der Dirke der Oberkörper vom Nabel aufwärts mitsammt den Armen; an Amphion der Kopf, beide Arme mit Ausnahme der Hände, beide Beine mit Ausnahme der Füsse, der äusserste Teil des Gewandes und der obere Teil seiner Leier; an Antiope der

Kopf und beide Arme mit der Lanze, in der Gegend der Wade war die Statue gebrochen; am Stier die Beine ganz, mit Ausnahme der Hufen der Hinterfüsse; an Zethos der Kopf, beide Arme, das linke Bein mit Ausnahme des Fusses, und das rechte; am Berggott der linke Arm und der rechte Unterarm; der Hund endlich ist, mit Ausnahme der Tatzen, ganz neu. Die Restaurationen sind wahrscheinlich im sechszehnten Jahrhundert von Guglielmo della Porta ausgeführt und zwar scheint er in dem Kopf des Zethos sich das Porträt des Caracalla zum Vorbild genommen zu haben. An dem Stamm, der den Stier trägt, befindet sich unten ein grosses durch die ganze Basis gehendes Loch, das wahrscheinlich aus neueren Zeiten herrührt; wir wissen nämlich, dass auf Michelangelo's Rath das Werk zu einem Brunnenstück für den Farnesischen Palast zugerichtet wurde.

Die Restauration hat nicht überall das Richtige getroffen. Die Dirke steht ausser Zusammenhang mit den übrigen Figuren, so dass man sich mit Recht gewundert hat, warum sie nicht davonlaufe. Ihre Stellung ist zudem eine solche, die Niemand von selbst einnimmt, sondern die einen auf sie ausgeübten Zwang voraussetzt. Nun befindet sich in Neapel ein Cameo, der in der Anordnung des Stiers und des Amphion so genau mit der Gruppe übereinstimmt, dass er auch im Uebrigen eine genaue Kopie zu sein scheint. Danach wäre die Dirke so zu restauriren, dass Zethos mit der Linken sie am Haar gewaltsam zu sich zöge, während sie, den Oberkörper mehr ins Profil stellend, mit der Linken Amphions Knie umfassen und die Rechte klagend und abwehrend emporheben würde. Mit dem Strick ist sie nach der Autorität des Cameo bereits unter der Brust umschlungen zu denken, und da derselbe auch dem Stier schon um die Hörner gewunden ist, so fehlt, um dem Schrecklichen seinen Lauf zu lassen, nur noch dies, dass Dirke von Amphion losgerissen wird. Es ist klar, dass die Gruppe in dieser Weise restaurirt nicht allein formell gewinnt, sondern auch das Pathos der Handlung wird ungemein gesteigert, wenn die Dirke von Zethos in so unbarmherziger Weise fortgerissen wird. Dass dem Zethos aber diese Rolle gegeben, liegt in seinem Charakter begründet: an den milderen Amphion, den die Leier charakterisirt, wendet sich, freilich vergebens, Dirke mit ihrem Flehen.

Es ist nicht zu leugnen, dass die Gruppe für unser und vielleicht auch für ein edleres antikes Gefühl etwas Verletzendes hat. Wäre es ein Gott, wie bei Niobe und Laokoon, von

dem die Strafe verhängt wäre, wir würden anders empfinden, jetzt aber sind es Menschen, die, wenn ihnen auch ein Strafamt zukommt, doch nicht so strafen sollten, dass die Strafe wie die Befriedigung wilder Leidenschaft erscheint. Auch die Erwägung, dass Dirke der Mutter der Jünglinge die Marter zugedacht hatte, die sie jetzt selbst leidet, kann dies Gefühl nicht heben. Die Künstler arbeiteten nach einer Tragödie des Euripides, in welcher wie auch in anderen Stücken dieses Dichters gerechte Vergeltung mit wilder Leidenschaft so vermischt war, dass keine tiefere Befriedigung entstehen konnte; sie hätten sich aber diese Scene um so weniger zum Vorwurf nehmen sollen, als die sinnlich darstellende bildende Kunst das Abstossende des Vorgangs, den die Poesie nur erzählte, noch steigert. Aber eben, dass die Künstler einen Moment wählten, der ethisch nicht befriedigt, wohl aber die Entwickelung des höchsten leidenschaftlichsten Pathos möglich macht, ist charakteristisch für die Zeit in der sie lebten. Man gab dem Kühnen, Ungewöhnlichen, Erregten den Vorzug vor dem Einfachen, Stillen, Edlen.

Betrachten wir zunächst die übrigen Teile der Gruppe, so fällt die Menge des Beiwerks auf, durch welches die Künstler mit einer charakteristischen Lust am Nebensächlichen die ganze Basis belebt haben. Zum Teil ist dieses allerdings für den Gedanken von Wichtigkeit; denn die geflochtene Cista die bei Dionysosfesten üblich war, und der zerbrochene Thyrsos, sollen nebst dem Epheukreuz und Fell, mit dem Dirke bekleidet ist — eine Klaue ist alt daran — andeuten, dass plötzlich mitten in rauschender Festlichkeit, mitten in einer dionysischen Feier auf dem Kithairon, so wie auch Euripides gedichtet hatte, die Katastrophe eintrat.

In dem an der rechten Ecke sitzenden Knaben vermuthet man mit Wahrscheinlichkeit den Gott des Berges; denn allerdings nur ein solches Wesen, das am Boden haftet, wie Fluss- und Berggötter, kann bei diesem Schauspiel ruhig dasitzen. Man sieht auch an seiner Stellung, dass er sich nicht vom Boden erheben kann, sein Gesicht drückt schmerzliche Teilnahme aus, Kranz und Rehfell sind auch ihm gegeben, als ob er teilnehme am Dionysosfeste. Dass er als Knabe dargestellt, ist wohl geschehen, um ihm die bescheidenere Grösse, die das Beiwerk verlangt, geben zu können. Zu ihm gehört auch die Syrinx, das Hirteninstrument. Der Hund aber, der wohl dem Zethos angehört, ist zwar formell sehr passend, insofern er eine Einbiegung der an den übrigen Seiten in gerader

Linie abschliessenden Gruppe verhindert, allein er stört etwas den pathetischen Charakter des Ganzen. Mit mehr Recht haben die Künstler in den Tiergruppen, welche die übrigen Seiten der Basis beleben, ihrer Laune Spielraum gegeben. Die grosse Schlange übrigens, die sich unter dem Stier befindet, ist nicht blos Staffage, es ist eben die bei dionysischer Feier übliche, die aus der Cista weggekrochen ist.

Noch bleibt die letzte Figur übrig, gewiss Antiope, die formell für den viereckigen Grundriss der Gruppe nothwendig war und auch für den Sinn des Ganzen Bedeutung hat; denn um der Misshandlungen willen, die sie erlitten, leidet eben Dirke diese Strafe. Leider ist es nicht möglich, ihre ursprüngliche Geberde zu bestimmen, es wäre am natürlichsten sie wie auf einem pompejanischen Gemälde, Mitleid äussern zu sehn, gewiss aber kann sie auf keine Weise in die eng verbundene Handlung der übrigen Figuren eingegriffen haben, sie neigt sich nicht, wie alle übrigen Figuren nach der Mitte zu sondern ist völlig isolirt.

Die Gruppe war ursprünglich gewiss so aufgestellt, dass sie umgangen werden konnte, indessen ist sie doch vorwiegend auf einen Anblick berechnet, nämlich von der Dirke aus. Die reiche Ausgestaltung der Basis führt übrigens darauf die Gruppe als Schmuck einer Gartenanlage zu denken. Nur in Verbindung mit der lebendigen Natur, in einer reichen Umgebung von Pflanzen und Felsen verliert das überwuchernde Beiwerk der Basis etwas den spielenden Charakter, und dient geradezu, den Uebergang vom Kunstwerk zu den Werken der Natur zu vermitteln. Man möchte sich die Gruppe am liebsten auf einem kleinen Felsen, als bekrönende Spitze angebracht denken: der ganze Aufbau der Gruppe verlangt eine derartige Aufstellung. Wenn man beim Laokoon den pyramidalischen Aufbau der Gruppe bewundert, so ist dieser doch immer nur für die eine Vorderansicht vorhanden, die Gruppe ist wie in der Fläche gezeichnet, und deshalb ohne Hintergrund nicht denkbar, wie umgekehrt der Farnesische Stier nicht mit einem solchen. Die Farnesiche Gruppe erhebt sich auf viereckigem Grundriss, steigt von allen Seiten nach der Mitte zu an, und findet in dem Amphion ihre höchste Spitze wie auch die grösste Kraftanstrengung und die höchste Spannung hier vereinigt sind; denn von seinem Thun und Lassen hängt der Eintritt der Katastrophe ab. Wie ein aus den Gestalten von Menschen und Tieren aufgeführtes kühnes Gebäude steht die Gruppe vor uns; dieser gewissermassen architekto-

nische Aufbau des Ganzen ist durchaus beabsichtigt, und ihm haben die Künstler andere Rücksichten geopfert. So ist besonders die Stellung des Amphion nur aus dieser Absicht zu begreifen. Wir verstehen bei einer Betrachtung der Gruppe weder, wie der Jüngling bei dem heftigen Kampf mit den Tieren auf zwei so hohe Felsenzacken hat gelangen können, noch wie er sich jetzt dort zu halten vermag, und empfinden dies als eine Härte der Komposition. Die Künstler haben sich diese erlaubt, eben um des pyramidalischen Aufbaues ihrer Gruppe willen. Und deshalb glauben wir, dass die Gruppe, diesem Aufbau entsprechend, auch als höchste Spitze eines grösseren Ganzen gedacht sei, also etwa wie dies oben angedeutet wurde.

Aber auch wenn wir so den kühnen Aufbau und die Erfindung der Gruppe anerkennen, wird doch das Auge von ihr nicht völlig befriedigt. Sie hat etwas Unruhiges, überall durchschneiden sich die verschiedenen Umrisslinien, und nirgends erhalten wir ein klares, abgeschlossenes Gesammtbild. Die Gruppe ist darin offenbar bis an die Grenzen des der Plastik Möglichen gegangen, ja man könnte zweifeln, ob sie diese Grenzen nicht sogar überschritten habe. Sie erscheint wie ein überkühner Versuch, der schwerlich je wiederholt worden ist.

Das erhaltene Exemplar der Gruppe gilt als Originalwerk, woran man, in Hinsicht auf die Arbeit der Gewänder, zweifeln könnte. An der Antiope, deren Gürtung und eng anliegendes Untergewand an die Farnesische Flora (1484) erinnert, fliesst Ober- und Untergewand unterschiedslos in einander, und das Gewand der Dirke, in reichem malerischen Stil behandelt, ist doch in der Ausführung keineswegs vorzüglich. Mag das Werk indessen Kopie oder Original sein, gewiss ist es zu identifiziren mit einer Gruppe, die Plinius unter den von Asinius Pollio gesammelten Werken erwähnt und so beschreibt: Zethos, Amphion, Dirke, Stier und Strick aus einem Stein, von Rhodos hergeholte Werke des Apollonios und Tauriskos, die aus Tralles gebürtig waren. Damit ist eine Zeitgrenze nach vorwärts gegeben, nach rückwärts aber können wir die Gruppe mit Sicherheit durch die Zeit Alexanders des Grossen begrenzen. Denn sie ist eine Weiterbildung jener Richtung auf das Dramatische, welche im vierten Jahrhundert der attischen Kunst eigen war und in der Niobegruppe vor unseren Augen steht. Diesen dramatischen Zug zum hoch Pathetischen und Effektvollen zu steigern blieb der Kunst der Diadochenzeit

vorbehalten, aus welcher höchst wahrscheinlich dies Werk hervorgegangen ist. Gerade dieser Zeit dürfen wir, wie es scheint, auch die Betonung des landschaftlichen Elementes zutrauen.

Abg. *Museo Borbonico* XIV Taf. 5. 6. Clarac V Taf. 811. 811 A, 1952. Müller-Wieseler I Taf. 47, 215 a. Overbeck, Plastik[3] II S. 303. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 595. Murray *A history of greek sculpture* S. 360. Vgl. Heyne, Sammlung antiquarischer Aufsätze II S. 214. Welcker A. D. I. S. 352. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler I S. 495. Die richtige Ergänzung der Dirke weist O. Müller (*Annali* 1839 S. 287) nach. War übrigens die Dirke, wie nach der Neapeler Gemme angenommen werden muss, schon vom Strick umschlungen, so ist mir Jahn's Auffassung, Zethos wolle mit der Linken die Dirke mit einem gewaltigen Ruck emporheben und vollends an den Stier fesseln, nicht klar. Man kann nur, wie mir scheint, entweder annehmen, dass nicht ein Strick beide, Dirke und den Stier verband, sondern zwei, die eben noch zusammenzuknoten waren, oder es bleibt die im Text gegebene, gewiss natürlichere Auffassung, dass die Anbindung vollendet ist und es nur noch darauf ankommt, die Dirke von Amphion, an den sie sich während der Fesselung gewandt hat, loszureissen. Dies Losreissen dem Stier zu überlassen, wie neuerdings gemeint ist, könnte doch ein waghalsiges Beginnen sein, und leicht Amphion mit in das Verhängniss der Dirke hineinziehn. — Ueber die sämmtlichen Darstellungen der Sage handeln Jahn (Arch. Ztg. 1853 S. 88) und Dilthey (Arch. Ztg. 1878 S. 43).

1403—1411. (572—578.) Das Weihgeschenk des Königs Attalos I von Pergamon auf der Burg von Athen.

An der südlichen Mauer der Akropolis von Athen waren vier grosse Gruppen aufgestellt, nämlich der Kampf der Götter mit den Giganten, der Kampf der Athener mit den Amazonen, die marathonische Schlacht und die Vernichtung der Gallier in Mysien durch den König Attalos. Sie waren ein Geschenk des letzteren, der in echt griechischer Weise seinen Sieg ähnlichen nationalen teils historischen, teils mythologischen Grossthaten an die Seite stellte, so wie, um nur ein Beispiel anzuführen, in der bunten Halle in Athen die Schlacht bei Marathon mit den heroischen Kämpfen gegen Troia und gegen die Amazonen zusammengestellt war. Man erkennt in dem Geschenk des Attalos leicht eine nähere Zusammengehörigkeit von je zwei Gruppen, es entsprechen sich die Perser und die Amazonen und andererseits die Giganten und die Galater. Das letztere Paar stimmt überein in dem Charakter der Wildheit, auch wird es vorwiegend aus nackten Männern bestanden haben, während wir die Gestalten des ersteren nach unseren Denkmälern bekleidet, zum Teil wohl mit der charakteristischen orientalischen Tracht zu denken haben, wodurch also

alle Einförmigkeit vermieden wurde. Auch inhaltlich gehören die Kämpfe gegen die Perser und die Amazonen als die beiden grossen Kämpfe, die Athen für seine Freiheit bestanden hatte, zu einander, und der Vereinigung der Gallier und Giganten liegt zugleich die Zusammenstellung des Königs mit dem siegreichen Zeus zu Grunde.

Jede der Gruppen umfasste eine grössere Anzahl von Figuren; wir wissen, dass sich in dem Kampf der Götter und Giganten Dionysos befand, und dürfen daraus schliessen, dass die anderen hervorragenden Götter auch nicht gefehlt haben werden. Auch die gleich zu betrachtenden Reste dieses grossen Weihgeschenks bestätigen das. Das Maass der einzelnen Figuren wird auf ungefähr zwei Ellen angegeben; dies und die Uebereinstimmung des Gegenstandes und der Stil waren die Mittel, die vorliegenden Statuen mit jenen von Attalos geschenkten zu identifiziren. Ausserdem lässt sich von der Mehrzahl derselben nachweisen, dass sie sich noch im Anfang des sechszehnten Jahrhunderts zusammen in Rom in der Gegend der Thermen des Alexander Severus befanden.

Es sind aus der Gruppe der Gallierschlacht zunächst drei in Venedig befindliche Figuren erhalten, die von einem Cardinal Grimani zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts seiner Vaterstadt Venedig vermacht sind. Sie stellen sämmtlich Gallier dar, wie sich aus unzweideutigen Zeichen ergiebt.

Betrachten wir zunächst den gefallenen Jüngling (1403), der bis auf Nase, Lippen und Kinn antik ist, so geben hier schon äussere Kennzeichen den Gallier zu erkennen. Der sechseckige Schild findet sich in Darstellungen der Gallier, und besonders charakteristisch ist der Gürtel auf nacktem Leibe. Wir wissen, dass die Gallier in dem Uebermaass ihres Muthes oft nackt, nur mit einem Gürtel umwunden in den Kampf stürzten und es haben sich solche Gürtel, genau in der strickartig gedrehten Form teils im Original, teils auf bildlichen Darstellungen erhalten. Im Uebrigen aber ist in dieser Figur der Typus des Barbaren weniger signifikant ausgeprägt als in den anderen; der Künstler scheint die schöne Absicht gehabt zu haben, dem Jüngling einen idealeren Charakter zu geben, als dem wilderen trotzigeren Mann, jedenfalls ist diese Figur unter allen die am tiefsten ergreifende. Der Jüngling ist durch drei Wunden gefallen, eine Schnittwunde und zwei Schusswunden, die von einer Schleuderkugel oder, da man diese Waffe hier schwerlich wird voraussetzen können, von Pfeilschüssen herzurühren scheinen; denn man sieht nicht

ein, wie Schwert oder Lanze solche Wunden veranlasst haben könnten. Auf ihn folgt ein bereits ins Knie gesunkener Mann (1404), der aber auch in dieser Lage den Kampf noch fortsetzt. Der ganze rechte Arm desselben ist neu, aber wohl richtig restaurirt. An ihm ist der Barbarencharakter in den Formen des Gesichts und in dem struppigen Haar deutlicher ausgeprägt, auch haben die über der linken Schulter verbundenen Gewandzipfel keinen ganz griechischen Schnitt. Der folgende Barbar (1405), wieder ein Jüngling und besonders schön im Nackten, ist stärker ergänzt. Beide Arme sind neu nebst dem die rechte Hand umgebenden Stück der Basis, dazu das linke Unterbein. Hier hat die Ergänzung schwerlich das Richtige getroffen, schon die Waffenlosigkeit fällt auf, und die pathetische Bewegung der Linken ist gewiss nicht angemessen. Wir nehmen vielmehr an, dass er in der Linken den Schild, in der Rechten das Schwert hielt. Seine Lage ist sehr momentan und lebendig; auch bei ihm ist der Barbarentypus sehr merklich. Eine vierte Gallierfigur, welche sich in St. Germain befindet, fehlt hier noch.

Nicht ganz sicher ist, ob ferner eine mit dem übrigen Farnesischen Besitz von Rom nach Neapel versetzte Figur (1406) zur Gallierschlacht gehörte. Denn der behelmte Kopf ist zwar antik, aber nicht ursprünglich zugehörig. Ausserdem ist der linke Arm und Fuss neu. Da also dieser Gestalt alle Kennzeichen fehlen, so kann man man zweifeln, ob sie zu den Galliern oder den Persern, wo auch ganz unbekleidete Figuren dargestellt gewesen zu sein scheinen, gehört habe; immerhin ist das erstere das wahrscheinliche. Der Kopf stammt wohl sicher von der Figur eines Galliers; der Helm hat zwar nichts von der Sitte der klassischen Völker Abweichendes, allein der mit den übrigen Statuen stimmende Typus des Gesichts, ausserdem aber der Bart — er trägt nur einen Schnurrbart und Backenbart, das Kinn aber ist glatt geschoren — verraten den Barbaren. Der Krieger, welchem dieser Kopf jetzt aufgesetzt ist, liegt sterbend da, in ganz ähnlicher Stellung, wie die gleich im Folgenden (N. 1412) zu besprechende Capitolinische Statue.

Dies sind die Reste aus der Gruppe der Gallierschlacht. Von den Gegnern der Gallier hat sich keiner erhalten. Es ist wegen der liegenden Figuren anzunehmen, dass die Gruppe niedrig aufgestellt war, so dass der Betrachtende auf die Leichen herabsehen konnte, und aus demselben Grunde ist wahrscheinlich, dass die Kämpfer nicht alle in Paare von je zweien

abgetheilt waren, sondern um die Gefallenen mussten sich, wie in der Pergamenischen Gigantomachie, kleinere Gruppen bilden, welche den Raum über denselben ausfüllten, der sich sonst als Lücke dargeboten hätte.

Die zweite Figur in Neapel (1407), an welcher die Hälfte des linken Beines, einige Finger der rechten Hand und die Nase ergänzt sind, gehört zu der Gigantomachie; ihr Charakter ist weit wilder und roher als selbst derjenige der Gallier. Das Haar ist von üppiger Wildheit, die Haare auf der Brust und unter dem Arm sind ausgedrückt, wie man es nur an gemeineren Wesen z. B. an Marsyas findet, und statt des Gewandes hängt ein Tierfell über dem Arm. Der Gigant hat bis zum letzten Augenblick gekämpft, der rechte Arm hat noch die Kampflage festgehalten und die Hand hält noch den Schwertgriff umfasst. Neben ihm liegt eine Art von Band, vielleicht eine Schleuder.

Auch von der Perserschlacht ist in Neapel eine Figur erhalten (1408), an welcher beide Arme und das rechte Bein halb neu sind. Der Krieger trägt eine Art phrygischer Mütze, Hosen, Schuhe, und ein Obergewand, das allerdings die eine Schulter frei lässt. Neben ihm liegt das Schwert, welches die für die Perser bezeichnende gekrümmte Form hat. Eine zweite Gestalt aus der Perserschlacht befindet sich jetzt in Aix (1409). Der Krieger, welcher ganz ähnlich bekleidet ist wie der vorige, kniet auf dem Boden und deckte sich mit dem Schilde gegen den Feind, der ihn von oben bedrohte. Eine dritte Figur, welche man zur Perserschlacht rechnen kann, befindet sich im Vatikan (1410). An dieser Statue ist die Spitze der Mütze, die Nase, beide Arme, das rechte Bein vom Knie an, die Hälfte des linken Fusses und die ganze Basis neu. Der Krieger scheint sich mit dem Schwert gegen seinen Angreifer zu vertheidigen. Auffällig ist für einen Perser die völlige Nacktheit, aber wie bei den anderen Gestalten die wirkliche Tracht nicht ganz treu wiedergegeben ist, so mochte sich der Künstler auch wohl diese stärkere Abweichung von der historischen Wahrheit erlauben.

Aus der vierten Gruppe ist endlich eine Amazone (1411) in Neapel erhalten, an welcher nur der linke Fuss neu ist. Sie liegt auf dem Speer, der ihr den Tod gebracht, während die eigene Waffe zerbrochen daneben liegt. Der Charakter der kräftigen, männlichen Jungfrau ist in ihr fast zu stark ausgeprägt, sie gewährt aber von allen das friedlichste, sanfteste Bild einer Sterbenden.

Wir wissen nicht, ob das Weihgeschenk des Attalos aus Bronce oder Marmor bestand; eine weitere Frage ist, ob im letzteren Falle die erhaltenen Statuen zu den in Athen aufgestellten Originalen gehören. Wir möchten dies vermuten, da es unwahrscheinlich ist, dass eine so figurenreiche Gruppe je in ihrem vollständigen Bestande kopirt sein sollte. In welchem Verhältniss diese athenischen Gruppen endlich zu einem etwa in Pergamon befindlichen Siegesdenkmal standen, ob sie Kopien nach einem solchen Werke waren, vermögen wir mit Sicherheit nicht mehr zu sagen.

Suchen wir endlich das Werk nach seiner kunsthistorischen Stellung zu bezeichnen, so finden wir darin das im vierten Jahrhundert entwickelte Pathos verbunden mit völlig frei naturalistischer Darstellung. Allerdings ist der gegebene Vorwurf der Art, dass er von selbst auf eine solche Darstellung führt, denn wie der griechische Typus zur Idealisirung, so reizt der barbarische zur Individualisirung, und so besitzen wir auch schon aus früherer Zeit Barbarendarstellungen, in denen die Barbaren eben so treffend charakterisirt sind wie hier*, allein die Verbindung des Pathetischen mit dem Naturalistischen ist das Neue und Charakteristische und Ergreifende an diesen Gruppen. Von allen früheren Werken liegen die Skulpturen des Maussoleums hinsichtlich des pathetischen Ausdrucks zur Vergleichung am nächsten, aber es fehlt ihnen das Realistische, wobei freilich nicht zu übersehen ist, dass durch die Formen der griechischen Physiognomie die Leidenschaft immer bis zu einem gewissen Grade gedämpft erscheint. Erst jetzt haben wir, besonders vor den Köpfen der beiden noch fortkämpfenden venetianischen Figuren den Eindruck, dass wir uns auf dem Boden der Realität befinden. Auf dem Relief der Trajanssäule ist dieser Charakter der Realität noch weiter getrieben; da fühlt man, dass es dem Künstler darauf ankam, geschichtliche Ereignisse zu verewigen, während wir hier schon durch die Nacktheit der Figuren, die dort gänzlich fehlt, daran erinnert werden, dass wir uns noch immer auf dem Gebiet einer Kunst befinden, welche die geschichtliche Treue nur so weit berücksichtigt, als der ideale Charakter ihrer Darstellung zulässt.

---

* Schon auf einer alten Vase aus dem Anfang des fünften Jahrhunderts kommen höchst charakterisch aufgefasste Aethiopen vor, vgl. Gerhard A. V. III, 207.

Abgeb. *Monumenti* IX Taf. 19—21 Mitteilungen I Taf. 7 S. 167 (Benndorf). Overbeck, Plastik [3] II S. 204. Die Zusammengehörigkeit und Bedeutung der verschiedenen Statuen erkannt zu haben ist das Verdienst von Brunn (*Annali* 1870 S. 292, wo auch die frühere Litteratur angeführt ist). Vgl. Arch. Ztg. 1874 S. 101 (Förster). 1876 S. 35 (Klügmann). Mitteilungen II S. 5 (Michaelis). Köpp, *De gigantomachiae in poeseos artisque monumentis usu* S. 5. Thrämer, Die Siege der Pergamener über die Galater und ihre Verherrlichung durch die pergamenische Kunstschule. Dütschke V 208. 209. 217. Mitteilungen V Taf. 8. 9 S. 195. 369 (Kieseritzky). Sybel 288.

Ueber die gallische Bewaffnung und Tracht vgl. Longpérier, *Oeuvres* II S. 374 (= *Bulletin archéologique de l'Athénaeum français* II 1856 S 41). *Annali* 1831 S. 287 (Blackie).

1412. (579). Sterbender Gallier, der sogenannte sterbende Fechter, Marmorstatue, im sechzehnten Jahrhundert in Rom gefunden und im Capitolinischen Museum, vorher in Villa Ludovisi, befindlich. Ergänzt sind — wie man sagt von Michelangelo — der rechte Arm von der Schulter an und das Stück der Basis, auf welches er sich stützt, also auch das nach seiner Form nicht passende aber sicher ursprünglich vorhandene Schwert und das eine Ende des Horns, das aber in ein Mundstück hätte auslaufen sollen, ausserdem die linke Kniescheibe nebst den Zehen an beiden Füssen.

Man hat gemeint, der rechte Arm sei nicht richtig ergänzt, sondern hätte steifer mit auswärts gekehrter Hand gebildet werden müssen, wodurch der Körper eine festere Stütze erhielte und die gleichförmigen Linien der beiden Arme vermieden würden. Allein schon der gegebene Abstand wird wohl nur einen geknickten Arm zugelassen haben, zudem hat der Krieger offenbar nicht mehr die Kraft, den Arm aufzustemmen und es würde ihm zugleich die grössten Schmerzen machen; denn seine ganze Haltung ist einzig durch die Wunde bestimmt. Er liegt so, dass alle schmerzliche Spannung vermieden wird, daher ist der Körper nach rechts herumgedreht, dadurch die Haltung des linken Arms und des rechten Beins bestimmt.

Der sterbende Krieger ist ein Gallier, wie man durch Vergleichung alter Nachrichten, welche eine genaue und anschauliche Beschreibung der gallischen Tracht geben, erkannt hat. Der Schild zwar ist nicht spezifisch gallisch, er findet sich z. B. auf der Trajanssäule auch am Arm römischer Krieger, und das Horn, wodurch Winckelmann zu der wunderlichen Erklärung der Figur als eines Heroldes, noch dazu eines griechischen Heroldes veranlasst wurde, kommt

ähnlich bei Römern vor. Man hat dasselbe zwar für den gallischen Gürtel erklären wollen, von dem so eben (zu N. 1403) die Rede war, aber es kann nichts Anderes gemeint sein, als ein grosses gebogenes Horn. Denn das Gerät ist inwendig hohl, hat einen trompetenförmigen Abschluss und ist mit einem Tragbande versehen, lauter Dinge, die an einem Gürtel nicht verständlich wären. Am Hals aber trägt der Krieger einen spezifisch gallischen Schmuck, nämlich die schon aus der Geschichte des Manlius Torquatus bekannte *torques,* ein gewundenes goldenes Halsband, dergleichen sich auch vielfach erhalten haben. Auf das Deutlichste bezeichnet endlich Bart und Haar die gallische Nationalität; denn die den klassischen Völkern fremde Sitte, nur den Schnurrbart zu tragen, war unter den Galliern herrschend, und das Haar wurde durch den stetigen Gebrauch einer besonderen Salbe so dick, 'dass es sich in nichts von den Mähnen der Pferde unterschied'; ausserdem wurde es beständig aus der Stirn nach hinten gestrichen, so dass die Leute 'den Satyrn und Panen ähnlich wurden.' Auch die Gestalt, so schön und schlank und kräftig sie ist, verräth doch an den Gliedmassen deutlich den Barbaren. Die Form der Hand und der Füsse, die dicke Haut, die sie bedeckt, und die vielen Falten über den Knöcheln der Hand zeigen uns sogleich, dass wir es nicht mit den Formen der idealeren griechischen Schönheit zu thun haben.

Es liegt etwas unendlich Ergreifendes in dieser zusammenknickenden Heldengestalt, die doch ganz verschieden ist von einem sterbenden Hellenen. Der Gallier stirbt finster und ohne Klage, er giebt auch im Tode seinen Trotz nicht auf, der Hellene aber ist weicher geartet und die Kunst darf seinen Tod zarter und rührender, mit einer mehr elegischen Schönheit darstellen.

Was die Entstehungszeit dieser Statue angeht, so lässt sich zunächst eine Zeitgrenze mit Sicherheit angeben. Nicht eher nämlich wird ein griechischer Künstler eine solche Statue haben schaffen können, ehe nicht die Gallier mit seinem Volk in Berührung gekommen waren, mit einem Wort eine historische Veranlassung hat die Statue ins Leben gerufen, und eine solche ist vor dem dritten Jahrhundert v. Ch. nicht aufzufinden. Damals aber, als die Gallier in Griechenland und Kleinasien einbrachen, entstanden Kunstwerke zur Verewigung ihrer Niederlage. König Attalos von Pergamon, der sie besiegt hatte, weihte auf die Akropolis von Athen mit anderen grossen Gruppen auch eine Gallierschlacht, deren Reste wir

eben besprochen haben, und liess noch eine andere Gruppe desselben Gegenstandes durch mehrere uns namhaft gemachte Künstler in Bronce ausführen. Man hat nun den sterbenden Gallier als ein Ueberbleibsel der zuletzt erwähnten Gruppe angesehen, und gewiss ist diese Meinung sehr ansprechend. Nur müsste die Figur dann eine Kopie sein, da Plinius jene Gruppe unter den Erzarbeiten aufführt, und wir müssen gestehn, dass sich zwingende Gründe für diese Annahme kaum finden lassen. Wir werden uns also besser begnügen im allgemeinen den Gallier als Werk der älteren Pergamenischen Kunst hinzustellen. Wir dürfen allerdings nicht behaupten, dass er ganz nnd gar mit den Resten des Atalischen Weihgeschenkes übereinstimme; eine jener Figuren ist ihm zwar in der Stellung ähnlich, aber doch nicht so, dass ein Einfluss der einen auf die andere notwendig anzunehmen wäre; im Allgemeinen ist unser Gallier charakteristischer und naturalistischer gearbeitet, aber die Aehnlichkeit ist ausreichend um die Datirung zu begründen. Auch auf die Verwandtschaft des zu Füssen Apollo's liegenden Giganten vom Pergamenischen Altar möchten wir hinweisen.

Abgeb. Müller-Wieseler I Taf. 48, 217. Clarac V Taf. 869, 2214. Bouillon, *Musée des antiques* II Taf. 20. Righetti, *Il Campidoglio* I Taf. 1. Overbeck, Plastik [3]. II S. 218. Murray, *A history of greek sculpture* II S. 381. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 567. 568. Vgl. Nibby in *Effemeridi letterarie di Roma* 1821 April S. 49 ff. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler I S. 444. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 215. Beschreibung der Stadt Rom III, 1 S. 248. O. Müller's Handbuch § 157*, 2. Weitere Litteratur nennt Longpérier, *Oeuvres* II S. 374 (= *Bulletin archéologique de l'Athénaeum français* II 1856 S. 41), der das Horn, dessen beide Enden er für antik hält, für einen Gürtel erklärt. Belger (Arch. Ztg. 1882 S. 163. 1883 S. 89) behauptet mit Recht, dass die verbreitete Annahme, der Gallier sei von eigener Hand gefallen, nicht richtig sei. Schon der Umstand, dass sich die Wunde an seiner rechten Seite befindet, widerspricht jener Annahme.

1413. (580), Der Gallier und sein Weib, Marmorgruppe in Villa Ludovisi. Ergänzt sind am Manne der rechte Arm mit dem Schwertgriff und dem freistehenden Teil der Klinge, der linke Vorderarm, der linke Zeigefinger und der freiflatternde Teil des Mantels mit der Stütze; an der Frau der linke Unterarm und ein Teil des linken Oberarms sowie des rechten Unterarmes.

Ob der rechte Arm des Mannes richtig ergänzt ist, steht nicht ganz fest. Man hat eine andere Haltung der Hand vorgeschlagen, nämlich so, dass der Daumen nach oben gekehrt und das Schwert wie ein Dolch gehalten wäre. Der Stoss sei

dann kräftiger und zugleich würde der Ellbogen sich etwas senken, wodurch der Kopf für die Betrachtung freier würde. Beides ist gewiss begründet, doch lässt sich für die vorhandene Restauration dies anführen, dass es für die wilde Leidenschaft des Kriegers natürlicher ist, wenn er, der offenbar so eben noch im Kampf mit einem Feinde begriffen war, das Schwert in derselben Haltung wie vorm Feinde gebraucht, als wenn er darin gewechselt hätte, wie nach jenem Vorschlage anzunehmen wäre. Die Handlung des Kampfes und des Selbstmordes folgen mit Blitzesschnelle auf einander.

Denn offenbar ist die Lage diese, dass der Krieger dem verfolgenden Feinde, dem das trotzig zurückgewandte Gesicht gilt, mit starkem Schritt entronnen ist, sein Weib getödtet hat und nun sich selbst den Tod giebt, den er der Gefangenschaft vorzieht. Die Gruppe ist die schönste Verherrlichung des unbändigen, aber edlen Freiheitsstolzes eines Barbaren.

Es ist klar, dass diese Figur derselben Nationalität und derselben Schule angehört, wie die eben besprochene. Auch die Schilde stimmen sogar in den Verzierungen überein. Der hinten flatternde Mantel verstärkt die Leidenschaft der Situation, die Haare unter dem Arm sind ausgedrückt zur wirksameren Charakteristik des Barbaren.

Zu der wilden Leidenschaft des Mannes bildet einen ergreifenden Gegensatz das rührende Bild der sterbenden Frau, die nach der Weise barbarischer Völker ihrem Manne in den Kampf gefolgt ist. Auch in ihr ist der Barbarentypus in der Tracht und in den Formen sehr treffend ausgedrückt. Das Haar, ohne Band und irgend welche Frisur, macht den Eindruck des Unkultivirten und Verwilderten, und das breite Gesicht entfernt sich eben so sehr vom klassischen Typus. Der mit Franzen besetzte Mantel ist wohl für ein Zeichen der Vornehmheit zu halten, es ist aber bemerkenswert, dass die beiden Zipfel des Mäntelchens nicht wirklich, sondern nur scheinbar zusammentreffen. Der Künstler hat in Rücksicht auf die nicht in die Augen fallende Stelle eine genauere Darstellung für unnötig gehalten.

Abgeb. Müller-Wieseler I Taf. 48, 218. Clarac V Taf. 825, 2072. Overbeck, Plastik[3] II S. 219. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 566. Vgl. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler I S. 444. Schreiber, Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi S. 112, 92 und die dort genannte Litteratur.

1414. (660). Der sogenannte Schleifer, Marmorstatue, vor 1538 in Rom gefunden, jetzt in Florenz. Ergänzt ist nur

Unbedeutendes, wie die drei ersten Finger der linken Hand und der rechte Rand des Mantels.

Die Statue war Bestandteil einer Gruppe, welche die grausame Strafe des Marsyas zeigte. Sie stellt den Barbaren dar, der mit grinsendem Blick auf sein Opfer gerichtet, das Messer schleift, mit dem die Strafe vollzogen werden soll. Wahrscheinlich nahm diese Figur die Mitte der Gruppe ein.

Der Künstler hat die Ausführung der Strafe einem Barbaren übertragen im Anschluss an den Mythus; denn in Athen, wo der Mythus hauptsächlich seine Ausbildung erhalten, wurde das Schergenamt von Barbarensklaven versehen. Zudem erforderte die Handlung selbst eine gemeinere Natur. Diese gemeine Barbarennatur ist nun in allem Einzelnen, in der Stellung, in dem lederartigen Gewand, in der engen Brust, in der Schädelbildung, die nach Blumenbach kosakenähnlich ist, in dem Bart und unordentlichen Haupthaar sehr charakteristisch und lebendig wiedergegeben. Auch treten wie am sterbenden Fechter die Hautfalten über den Knöcheln der Hände und die Adern stärker hervor als an idealen Gestalten üblich ist.

Die Entstehungszeit der Figur, und also auch wohl der Gruppe, welcher sie angehörte, wird durch die grosse Verwandtschaft mit den Werken der älteren Pergamenischen Schule, besonders den Gallierdarstellungen bestimmt; vgl. die Bemerkungen zu N. 1415.

Zur Charakteristik einer früheren Erklärungsweise bemerken wir, dass diese Figur, ehe sie ihren richtigen Namen erhielt, für den Barbier erklärt wurde, der dem Cäsar die Verschwörung des Achillas und Potheinos in Alexandrien entdeckte.

Abgeb. *Galleria di Firenze, Serie 4* I Taf. 37. Clarac III Taf. 543, 1141. Müller-Wieseler II Taf. 14, 154a. Vgl. Böttiger's Amalthea I S. 286. Meyer zu Winckelmann's Geschichte der Kunst XI, 1 § 10. O. Müller, Handbuch § 362, 4. Dütschke III 549, wo auch weitere Litteratur angegeben ist. Ueber die ohne stichhaltige Gründe angefochtene Echtheit der Figur (vgl. Fiorillo, Kleine Schriften I S. 255. G. Kinkel, Mosaik zur Kunstgeschichte S. 57) ist Arch. Ztg. 1876 S. 12 (Dütschke). 149 (Michaelis) zu vergleichen. Die älteste litterarische Erwähnung der Figur fällt 1550, doch ist sie schon vor 1538 bekannt gewesen, wie sich aus einer im Berliner Kupferstichkabinet befindlichen Zeichnung Heemskerck's ergiebt; vgl. Jahrbuch der k. Preussischen Kunstsammlungen V S. 327 (J. Springer). Die Vermutung von Michaelis (Arch. Ztg. 1880 S. 11) dass die Statue zwischen 1534 und 1549 entdeckt sei, passt dazu sehr gut; wir dürfen also annehmen dass der Fund in die Jahre 1534—1538 fällt.

1415. (659.) Marsyas, Torso aus Parischem Marmor, bei den im Jahre 1844 von L. Vescovali auf dem Palatin veran-

stalteten Ausgrabungen gefunden und im Berliner Museum (N. 213) befindlich.

Die Ergänzung kann nach den erhaltenen Resten und nach den zahlreichen Wiederholungen mit Sicherheit angegeben werden. Der Körper des Marsyas hing nämlich von einem Baum, der an der Rückseite der Figur noch Spuren hinterlassen hat, herab, indem beide Arme über den Kopf befestigt waren; der Kopf war betrübt nach unten gesenkt.

Wir besitzen eine ganze Reihe von Wiederholungen dieser Figur, unter denen die hiesige eine der schönsten ist. Der etwas hagere, sehnige Körper des Marsyas ist mit grösster Kunst dargestellt, das Spiel der Muskeln und Adern wird bei der gewaltsam gereckten Haltung auf's klarste sichtbar, und doch ist die Bildung des Körpers dabei weit entfernt von jeder Härte: die Teile des Nackten sind nicht scharf gesondert sondern fliessen in zarten Uebergängen in einander, wie in der Natur. Auch das Satyreske des Marsyas ist in den Formen und im Haarwuchs charakteristisch dargestellt. Die Haare auf der Brust und unter den Armen charakterisiren gemeinere Naturen und auch die Schamhaare werden an edleren Wesen viel bescheidener angegeben.

Der Inhalt der Darstellung ist allerdings wenig erfreulich, Die Strafe der Schindung hat schon an sich — mag es auch durchaus gerecht sein, dass Marsyas für seine Ueberhebung die ihn einen Wettkampf mit Apollo eingehen liess, überhaupt bestraft wird — etwas Widerwärtiges, ausserdem aber veranlasst der für die Gruppe gewählte Moment die peinlich hülflose Lage des armen Satyrs, gerade an dies Widerwärtige zu denken. Eine idealer gestimmte Zeit hätte schwerlich den Gegenstand in dieser Weise aufgefasst. Aber die Absicht des Künstlers ging auch nicht dahin, durch Darstellung von etwas ethisch Ergreifendem zu wirken, sondern vielmehr an dem herabhängenden Körper des Marsyas eine Probe seiner Kenntniss des Nackten und seiner Virtuosität in der Darstellung abzulegen. Die Statue ist dem borghesischen Fechter (N. 1425) und dem borghesischen Satyr (N. 1427) verwandt und aus einer Kunstrichtung hervorgegangen, der das Einfache und Natürliche nicht pikant genug war, die im Bewusstsein ihrer Virtuosität schwierige Aufgaben suchte und glänzend löste.

Die Statue in ihrer Vereinzelung hat eigentlich etwas Unvollständiges. Man möchte deshalb vermuten, sie sei nur der Teil einer Gruppe, zu der natürlich zunächst Apollo, vielleicht auch ein zur Vollziehung der Strafe bereiter Barbar gehören

konnten. Diesen letzteren hat man meist in dem sogenannten Schleifer (N. 1414) erkannt, natürlich ohne zu behaupten, dass gerade diese erhaltenen Exemplare zu einer und derselben Gruppe gehört hätten. Doch hat die Sache eine grosse Schwierigkeit. Zu dem Schleifer müssen wir uns allerdings sicher einen gefesselten Marsyas ergänzen, zu dem Marsyas vielleicht einen solchen Barbaren, und römische Sarkophagreliefs stellen in der That ganz ähnliche Figuren mit Apollo zu einer Gruppe zusammen. Aber der Schleifer stimmt in seinem Stil so vollkommen mit den Werken der älteren Pergamenischen Kunst überein, dass wir ihn dieser zuschreiben müssen. Den mit ihm gruppirten Marsyas dürfen wir uns natürlich nicht in anderem Stil denken. Die erhaltenen Exemplare zeigen aber eine ganz verschiedene Arbeit. An der Stelle der klaren, bestimmten Kunst der Pergamenischen Werke, welche zwar eine bedeutende Kenntniss vom Bau des menschlichen Körpers besitzt und zeigt, aber diese schematisch, oft hart vorträgt und so trotz der eingehenden Schilderung kleiner Aeusserlichkeiten in der Bildung des Körpers, der Haare, der Haut niemals diese unmittelbare Natürlichkeit, dieses frische und schwellende Fleisch, diese so reich ineinander spielenden Muskeln darzustellen vermag, finden wir hier eine Nachahmung des lebendigen Körpers mit aller Fülle von Formen, welche die stark bewegten Muskeln und Sehnen hervorzubringen vermögen, aber ohne die geringste Spur von Schematismus. Den Gedanken, dass das Original der Gruppe in so weichem Stil ausgeführt gewesen, aber in Pergamenischer Zeit umgearbeitet und in den herrschenden härteren, schlichteren Stil übersetzt worden sei, wird Niemand billigen, auch abgesehen davon, dass alle Analogien den Stil des Torso als den jüngeren erscheinen lassen, und so bleibt uns nur übrig entweder zwei inhaltlich und formal so nahe verwandte, aber ganz unabhängige, zu verschiedenen Zeiten entstandene Gruppen anzunehmen, oder zu glauben, dass die ältere, in Pergamenischer Zeit entstandene Gruppe später umgestaltet und gewissermassen neu bearbeitet worden sei. Offenbar hat die letztere Annahme die grössere Wahrscheinlichkeit für sich. Vielleicht ist allerdings nicht die ganze Gruppe umgestaltet worden, sondern nur die Gestalt des Marsyas, dessen Haltung zu einer solchen Darlegung der grössten anatomischen Kenntniss und künstlerischen Meisterschaft vor allem geeignet war. Es sind nämlich zwar eine grössere Zahl von Wiederholungen des Marsyas gefunden worden, aber auffälliger Weise sonst

keine Spur einer mit ihm gruppirten Figur, und auch einige Epigramme schildern uns wohl den gefesselten Marsyas, thun aber des Apollo oder des Barbaren gar keine Erwähnung, so dass in der That wahrscheinlich ist, der Marsyas sei meistens als Einzelfigur aufgestellt gewesen. Das ist gegen den ursprünglichen Sinn der Gruppe, wird aber erklärlich. wenn wir die Auffassung des Werkes nicht als einer Darstellung der Marsyassage, sondern als eines anatomischen Kunststückes voraussetzen, und bei einem solchen wäre die Anlehnung an ein älteres Werk wohl denkbar.

Die Fundnotiz im *Bullettino* 1851 S. 17. Ueber Darstellungen der Marsyassage, vgl. *Annali* 1858 S. 298 (Michaelis). *Compte-rendu* 1862 S. 134 (Stephani).

1416. Helios, Marmorkopf im Capitolinischen Museum zu Rom; neu sind der untere Teil der Büste und die Spitze der Nase.

Wegen einer gewissen Aehnlichkeit zwischen dieser Büste und Köpfen, die sich auf Münzen des Alexander finden, hat man den Kopf für ein Bildniss des Königs gehalten, es ist jedoch durchaus zweifelhaft, ob jene Köpfe auf den Münzen wirklich den König darstellen, und ob nicht also die Aehnlichkeit nur in der gleichen Kunstart begründet ist. Gegen die Beziehung auf Alexander spricht aber durchaus, dass der Kopf mit dem sicheren Bildniss desselben, der Pariser Herme nur eine sehr oberflächliche Aehnlichkeit hat, sowie der andere Umstand, dass sich an der Binde des Kopfes sieben eingebohrte Löcher befinden, in welche nach aller Wahrscheinlichkeit Strahlen aus Metall eingesetzt waren. Darnach müssen wir den Kopf für einen Helios halten. In der Tat ist der Ausdruck und die Haltung des Kopfes für eine Darstellung des Sonnengottes äusserst passend. Für die Datirung dieses Werkes ist die Verwandtschaft mit N. 1417 beweisend.

Abgeb. Mori, *Museo Capitolino* IV, *Stanza della miscellanea* Taf. 35,2. Winckelmann, *Monumenti inediti* 175. Righetti, *Il Campidoglio* I Tafel 7,1. Bouillon, *Musée des antiques* I Taf. 71,1. Müller-Wieseler I Taf. 39, 159. Overbeck, Plastik[3] II S. 112. Vgl. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 211, 69. Beschreibung der Stadt Rom III, 1, Seite 254, 13. Die Deutung auf Helios gab E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* I zu Taf. 14.

1417. (692.) Sogenannter sterbender Alexander, Kopf aus griechischem Marmor in Florenz. Neu ist die Büste von der Mitte des Halses an, der obere und hintere Teil des Kopfes und die untere Hälfte der Nase.

Da der Kopf Aehnlichkeit mit der für Alexander gehaltenen Büste des Capitolinischen Museums (N. 1416) hat, so erklärte man ihn für eine Darstellung des Helden im Todeskampf; die Beziehung jenes Kopfes auf Alexander ist aber mehr als unsicher, und die Aehnlichkeit erklärt sich aus der gleichzeitigen Entstehung beider Stücke.

Ueber die Zeit, in welche diese Köpfe zu setzen seien, konnte nach der Auffindung der Reliefs vom grossen Altar in Pergamon kein Zweifel mehr sein; vor allem unser Kopf stimmt so auffällig mit einigen der sterbenden Giganten überein, dass wir nicht nur behaupten können, er sei in derselben Kunst entstanden wie jene Werke, sondern ihn auch nach dieser Analogie deuten dürfen. Wenigstens wüssten wir keine andere, so in jeder Hinsicht befriedigende Deutung vorzuschlagen.

Abgeb. Müller-Wieseler I Taf. 39, 160. Vgl. Arch. Ztg. 1880 S. 162 (Blümner). Michaelis, *Ancient marbles* S. 300, 3. Dütschke IV 164. III 515, wo auch die sonstige Litteratur angeführt ist.

1418. Sogenannter Thersites, Marmorkopf von eigentümlich schmerzlichem Ausdruck, in der Ermitage zu Petersburg. Eine Deutung dieses Kopfes sind wir nicht zu geben im Stande.

Vgl. Guédéonow, *Musée de sculpture antique* [2] S. 46, 172.

1419. Kopf einer Sterbenden aus griechischem Marmor in Villa Ludovisi zu Rom. Die Nase, die rechte Hälfte der Unterlippe, der Hals und die unteren Enden der Locken sind ergänzt; ausserdem ist der Kopf auf eine moderne Platte aufgesetzt, doch wird er auch ursprünglich mit seiner linken Seite an eine feste Unterlage angeschlossen haben, wie die ungleichmässige Bildung der beiden Gesichtshälften zu beweisen scheint.

Man hat den Kopf meist als den einer sterbenden Meduse bezeichnet, aber wir dürfen eine so ungewöhnliche Darstellung der Meduse bei dem Mangel aller äusseren Kennzeichen nicht annehmen. Ein richtiges Gefühl liegt jener Benennung allerdings zu Grunde. In den Medusenhäuptern der vollendeten Kunst ist der Schrecken des erstarrenden Todes der eigentliche Gegenstand der Darstellung, kein friedliches Sterben, und darin ist dieser Kopf jenen verwandt. Es möchte kein Werk antiker Kunst geben, in welchem das Grauen des Todes mit solcher Gewalt und Meisterschaft geschildert wäre.

Zur Bestimmung der Zeit genügt es, auf die grossse Verwandtschaft mit den Werken der Pergamenischen Schule zu verweisen, besonders der junge sterbende Gigant von der Südostecke des grossen Altares bietet eine auffällige Analogie, ebenso wie der Kopf der sterbenden Frau aus der grossen Galliergruppe (N. 1413). Der erstgenannte Kopf ist aber stilistisch schon weiter entwickelt, der der Gallierin scheint noch härter, und so wird wohl unser Kopf auch historisch zwischen diese beiden Werke gehören.

So lange man den Kopf für eine Meduse hielt, konnte man glauben, dass er allein, und für eine der jetzigen ähnliche Aufstellung als Relief erfunden sei. Da wir diese Deutung nicht festhalten können, müssen wir annehmen, dass der Kopf der Teil einer ganzen Figur gewesen sei. Dann aber ist die jetzige Aufstellung nicht die richtige, da sich zu diesem Kopfe kein Körper in einer Stellung hinzudenken lässt, der für eine Sterbende möglich wäre. Den Kopf aber mit Beibehaltung der senkrechten Stellung des Reliefgrundes nach hinten oder, etwa nach Analogie des genannten Giganten, nach vorne sinken zu lassen geht nicht an, da der Fall der Locken widersprechen würde. Wir können also nicht annehmen, dass der Kopf Rest eines Reliefs sei, sondern glauben, dass er von einer Statue stammt, die eine sterbend am Boden liegende Frau darstellte, wie ja ähnliche Figuren aus dem Weihgeschenk des Attalos erhalten sind. Ob die Figur eine einzelne war, oder Teil einer Gruppe, vermögen wir ebensowenig anzugeben, wie sich die Bedeutung der Figur jetzt noch erraten lässt.

Abgeb. *Monumenti* VIII Taf. 35. *Annali* 1871 Taf. ST. S. 212 (Dilthey). Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* Taf. 6 S. 618. Vergl. Schreiber, die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi S. 131, 110, wo auch weitere Litteratur genannt ist. Auf der Philologenversammlung zu Dessau hat Brunn die Deutung des Kopfes als Meduse aufrecht erhalten, doch ist der Vortrag noch nicht veröffentlicht.

1420. Atlas, Bruchstücke einer kolossalen Statue von Marmor, die in der Nähe des Palastes Farnese in Rom gefunden sein sollen. Später kam der Kopf nach Neapel, und galt in seiner Vereinzelung meist als Kopie des Laokoon, der Arm befindet sich noch heute im Palast Farnese.

Da ein Gewährsmann des sechszehnten Jahrhunderts behauptet, es seien zugleich mit diesen Trümmern auch Reste von Schlangen gefunden, so hat man gemeint, diese Gestalt könne einen schlangenfüssigen Giganten darstellen, welcher

architektonisch als Stütze verwendet worden sei. Aber jene Nachricht ist sehr zweifelhaft; Pirro Ligorio, dem wir sie verdanken, ist als Fälscher bekannt, und der Wunsch, seiner Deutung dieser Reste als Laokoon Nachdruck zu verschaffen, könnte ihn zu jener Angabe veranlasst haben. Der Gegenstand, welchen unsere Figur trug, war sicher kein architektonisches Glied; die Ansatzspur führt vielmehr auf einen gerundeten Körper. Auch ist zu bemerken, dass der linke Arm ganz rund ausgearbeitet ist, während er ein ganz bedeutendes Stück hinter dem vorderen Rande des getragenen Gegenstandes liegt, bei architektonischer Verwendung also schon in der Mauer selbst, oder wenigstens so versteckt gelegen hätte, dass ihn auszuarbeiten ganz nutzlose Mühe gewesen wäre. Wir glauben deshalb, dass es eine frei stehende Figur war, und zwar nehmen wir nach erhaltenen Analogien an, dass es eine Darstellung des Atlas mit der Himmelskugel war. Die Figur zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit dem Pergamenischen Altar, ist aber viel roher gearbeitet. Ihre Entstehung fällt wohl in die letzten Jahrhunderte v. Ch.

Abgeb. Arch. Ztg. 1883 S. 81, wozu K. Lange, dem die Zusammenfügung der Teile verdankt wird, die oben bestrittene Deutung als Gigant aufstellt: dort ist frühere Litteratur angeführt. Als Atlas fasst die Figur auch Furtwängler in Roscher's Lexikon der Mythologie I S. 711. Vgl. Müller-Wieseler II Taf. 64, 822. 823.

1421. (609). Kentaur und Eros, Marmorgruppe, im siebzehnten Jahrhundert zu Rom in Villa Fonseca gefunden, bis 1808 in Villa Borghese befindlich, seitdem in Paris im Louvre. Am Eros sind Flügel, Füsse und Arme neu, ausserdem ist der grösste Teil der Stütze und manche Einzelheiten am Kentauren ergänzt.

Die Figur gehörte zu einem Gruppenpaar, dessen zweite Hälfte nicht erhalten ist, von dem aber andere, vollständigere Wiederholungen vorhanden sind. Es waren nämlich zwei Kentauren einander gegenübergestellt, ein älterer, von Eros gefesselter, der sich bittend nach seinem nicht gekannten, nur vermuteten Peiniger umsieht, indess dieser schelmisch sein Köpfchen ihm hinwendet, um ihm das kleine Wesen zu präsentiren, dass den mächtigen Kentauren bezwungen, und ein jüngerer, der zwar auch einen Eros zu tragen hat, aber dabei fröhlich und guter Dinge ist. Offenbar beruht der Witz dieser Gegenüberstellung in dem Gedanken, dass der Jugend die Liebe wohl anstehe, und dass sie dieselbe leicht und gerne tragen könne, das Alter aber von ihr Pein leide.

Die frühere Kunst schilderte die Kentauren in grösster Wildheit, als Kämpfer oder Frauenräuber, hier erscheinen sie mehr leidend als handelnd. Die pikante Verbindung des schelmischen Eros mit dem wilden Geschlecht der Kentauren entspricht dem Charakter der alexandrinischen Poesie, die sich mit Vorliebe in den Schelmereien des Eros ergeht und gewiss ist die Gruppe nicht früher entstanden. Ja, wenn wir den Kopf des Kentauren, sein aufgelöstes Haar und vor allem die buschigen Augenbrauen mit Werken der Pergamenischen Kunst, etwa dem getöteten Giganten (1407) vergleichen, so werden wir geneigt sein die Entstehung der Gruppe mindestens in das zweite Jahrhundert v. Ch. hinabzurücken. Die vielfach hervorgehobene Aehnlichkeit des Kentauren mit dem Laokoon erklärt sich dann von selbst, indem beide Werke von derselben Kunstschule abhängig sind. Die vollständigere Kopie, die wir erwähnten, stammt erst aus der Zeit des Hadrian, aber schon früher auf zwei Silberbechern aus Pompeji sind ähnliche Figuren dargestellt.

Ob die Arme des Eros, mit denen er jetzt das Gleich gewicht zu suchen scheint, richtig ergänzt sind, ist uns nicht ganz sicher. Man könnte glauben, dass die Linke des kleinen Siegers den Besiegten am Haar fasse. Vielleicht wäre dadurch das Umsehn des Kentauren noch treffender motivirt, und die ganze Darstellung noch drastischer. Ob allerdings Eros seine Quälerei so weit treibt, mit der Rechten zugleich den Schweif des Kentauren zu fassen, oder ob die Haltung desselben vielleicht dem Versuch des Kentauren entspringt, seinen Peiniger zu peitschen, müssen wir unentschieden lassen.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Monumenti scelti Borghesiani* Taf. 2, 2 S. 27. *Opere varie* IV S. 121. 147, 2. 417. Bouillon, *Musée des antiques* I Taf. 64. Clarac III Taf. 277, 1782. Müller-Wieseler II Taf. 47, 597. Overbeck, Plastik [3] II S. 409. Vgl. Meyer zu Winckelmann's Geschichte der Kunst XII, 1 § 14. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 181, 49. 317. Ersch und Gruber's Encyklopädie, Erste Sektion LXXXII S. 501 (Bursian). Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 293, 299 und die dort angeführte Litteratur. — Der Kopf N. 652 des Museums Chiaramonti, eine Wiederholung des älteren Kentauren, hat einen Kranz von Weinblättern; es soll wohl damit der Wein, dem die Kentauren ergeben sind, als die Ursache für die Liebeserregung bezeichnet werden. Auch Eros hat in dem borghesischen Exemplar einen Epheukranz, vermutlich um einen ähnlichen Gedanken, die im Wein wirkende Kraft, zu bezeichnen.

1422. (716). Gruppe des Laokoon, im Jahre 1506 unter Pabst Julius II in der Nähe des Esquilin entdeckt und im Vatikan aufgestellt.

Die in Stuck ausgeführten modernen Ergänzungen, über deren Urheber die Angaben schwanken, betreffen vor allem den rechten Arm des Vaters und des jüngsten sowie die rechte Hand des anderen Sohnes. Diese Ergänzungen sind nicht richtig; vor allem war der Arm des Vaters nicht grade ausgestreckt, sondern in unwillkürlicher Bewegung gekrümmt, so dass sich die Hand nahe am Kopfe befand. Der Arm des jüngsten Sohnes kann auch nicht, wie ihn die Gruppe jetzt zeigt, aufwärts gestreckt gewesen sein, er sank vielmehr kraftlos zusammen, so dass die Hand den Kopf berührte. Die Gruppe gewinnt dadurch ungemein, indem sie dann pyramidalisch zuläuft und im Kopfe des Vaters ihre Spitze findet.

Uns ist die Sage von Laokoon's Untergang vor allem durch Vergil's Schilderung bekannt; von den andern poetischen Bearbeitungen derselben sind uns nur geringe Spuren geblieben, doch erkennen wir, dass dieselbe sehr verschieden ausgestaltet worden ist, indem bald der Vater allein durch die Schlangen umkommt, welche der von ihm beleidigte Apollo sendet, bald die Söhne allein, bald endlich wenigstens einer der Söhne gerettet wird.

Gemeinsam ist allen diesen Wendungen der Sage, dass das Verhängniss Laokoon bei einem Opfer ereilte. Wir sehn daher den als Priester bekränzten, sonst aber in heroischer Nacktheit und ohne genauere Andeutung der Priestertracht dargestellten Vater und die Söhne, die ihm als Opferknaben zur Seite standen, um einen Altar gruppirt, der für die Phantasie die Vorstellung des Schrecklichen steigert und für die Komposition von der höchsten Bedeutung ist, indem dadurch erst die dem Laokoon gegebene Stellung, und auch die gleiche Höhe der Knaben, welche für die Symmetrie notwendig war, möglich wurde. Die Knaben sind übrigens im Verhältniss zum Vater sehr klein gebildet, was um so mehr unangenehm auffällt, als ihre Verhältnisse die ganz erwachsener Menschen sind, ihre wirkliche Höhe die von Kindern. Da nun bei Kindern die Köpfe im Verhältniss zu den Körpern grösser sind als bei Erwachsenen, so haben wir diesen Knaben gegenüber das Gefühl, dass ihre Köpfe viel zu klein gebildet seien. Es zeigt sich darin wie in der ganzen Komposition, dass den Verfertigern der Gruppe die Gestalt des Vaters in jeder Beziehung die Hauptsache war, der gegenüber sie die Figuren der Söhne mehr als Nebensache behandelten.

Man kann die drei Gestalten gleichsam als die Darstellung

dreier Akte der Katastrophe auffassen. Der ältere Sohn ist noch unverletzt, ja es ist für ihn die Möglichkeit des Entrinnens da: es wäre allerdings zuviel des Schreckens gewesen, wenn auch er schon hoffnungslos umstrickt wäre. Aber nicht bloss in dieser Möglichkeit des Entrinnens, sondern darin, dass wir den Sohn in diesem Moment des Schreckens weniger mit sich als mit dem Vater, zu dem seine klagende Geberde und Miene hinaufgerichtet ist, beschäftigt sehn, liegt eine wunderbare Milderung des Grässlichen. Das Motiv bringt einen Zug der Liebe und des kindlichen Mitleids in das Uebermaass des Schrecklichen hinein, der ähnlich wirkt wie die Liebesgruppen einzelner Kinder in der Niobegruppe, hier aber wo das Grässliche unendlich gesteigerter ist, um so notwendiger war. In Laokoon selber sehn wir die höchste krampfhafte Anspannung aller Kräfte, um sich aus der Umstrickung der Schlangen zu befreien, die sich durch die Art wie sie ihr Opfer zuerst umstricken und fesseln, dann durch ihren Biss vernichten, als solche, die wissen was sie wollen, als Werkzeuge in einer höhern Hand zu erkennen geben. Die Umstrickung der Beine hat den Laokoon auf den Altar niedergedrückt, aber man sieht in den Beinen den freilich vergeblichen Widerstand, den krampfhaften Versuch den Körper wieder zu heben. Die Brust ist in äusserster Anspannung aufgetrieben, die Arme sind bemüht, die Schlange vom Körper fernzuhalten und das Haupt ist gewaltsam hintenüber geworfen. Alles malt den gewaltigen Kampf. Aber die Anstrengung ist vergebens, die Schlange hat ihr Opfer gepackt, und der Schmerz des Bisses lässt Laokoon spüren, dass sein Widerstand nutzlos ist, wiewohl er ihn noch nicht aufgiebt. Es ist eben der Moment dargestellt, in dem der erstarrende Schrecken die Kräfte lähmt ohne sie darum gleich verschwinden zu lassen. Noch macht sich der gewaltige Schmerz nicht im lauten Wehgeschrei Luft, noch vermögen die aufs äusserste angespannten Kräfte für einen Augenblick dem Schmerz die Wage zu halten. 'Unter der Stirn ist der Streit zwischen Schmerz und Widerstand, wie in einem Punkte vereinigt, mit grosser Weisheit gebildet; denn indem der Schmerz die Augenbrauen in die Höhe treibet, so drücket das Sträuben wider denselben das obere Augenfleisch niederwärts und gegen das obere Augenlid zu, so dass dasselbe durch das übergetretene Fleisch beinahe ganz bedecket wird.'

Der Kampf und das Ringen des Vaters wird recht eindringlich durch den Gegensatz des jüngsten Sohnes, dessen

Widerstand gebrochen ist. Seine Beine geben nach, sein Kopf sinkt kraftlos zurück und sein Bemühen, den Biss der Schlange abzuwehren ist matt und erfolglos. Wenn uns der Anblick des Vaters, seiner heldenmütigen Anstrengung, vorwiegend Bewunderung erweckt, so giebt dagegen dieser Knabe das Bild reiner ungemischter Rührung.

Als Künstler dieses Werks werden von Plinius die Rhodier Agesander, Athenodoros und Polydoros genannt; ihre Lebenszeit wird nicht ausdrücklich angegeben und eben darüber ist nun seit Winckelmann's und Lessing's Zeit ein lebhafter Streit entstanden, der noch heute fortdauert.

Allerdings die Ansicht Lessing's, dass der Laokoon erst unter Titus und für diesen gearbeitet sei, hat jetzt nur noch wenige Vertreter. Man glaubte in der Stelle des Plinius die bestimmte Andeutung dieses Sachverhaltes zu finden, doch müssen wir dies entschieden in Abrede stellen. Wichtiger ist, dass vor einiger Zeit in Pompeji ein Wandgemälde gefunden ist, das nach äusseren Kennzeichen nicht nach der ersten Hälfte des ersten Jahrhunderts n. Ch. entstanden sein kann, und offenbar von der Gruppe beeinflusst ist. Damit ist die Unmöglichkeit bewiesen, dass die Gruppe in der Zeit des Titus entstanden sei. Auch ist zu bedenken, dass die Künstler damals wohl auf die Vergilische Darstellung der Sage Bezug genommen hätten, Vergil aber lässt grade die beiden Söhne zuerst umkommen und dann erst den Vater, der ihnen zu Hülfe kommen will.

Es bleiben uns also als Entstehungszeit der Gruppe die drei letzten Jahrhunderte v. Ch. übrig; denn dass die Gruppe nicht älter sein kann, versteht sich wohl von selbst. Es stehen sich nun in letzter Zeit besonders zwei Ansichten über die Entstehungszeit der Gruppe gegenüber. Die eine glaubt aus kunstgeschichtlichen Rücksichten sie nicht für jünger halten zu können als das dritte Jahrhundert v. Ch., die andere setzt die Entstehung etwa in das Jahr 100 v. Ch. Die erstere Ansicht, welche das Werk in der rhodischen Schule entstanden denkt, verweist auf die Verwandtschaft mit dem Farnesischen Stier, um daraus den Schluss zu ziehen, dass zwei so verwandte Werke auch ihrer Entstehungszeit nach nahe zusammengerückt werden müssen. Wir gestehen, dass wir statt dieser Verwandtschaft vielmehr nur Verschiedenheiten finden und aus denselben den entgegengesetzten Schluss ziehen. Denn während wir im Farnesischen Stier einen grossen Reichtum des Beiwerks finden, welcher der Gruppe einen malerischen Charakter

verleiht, herrscht im Laokoon die grösste Sparsamkeit, die Beschränkung auf das durchaus Notwendige; während dort die Komposition wegen der locker hinzugefügten Gestalt der Antiope nicht völlig befriedigt, greift hier alles streng und notwendig in einander; während der Stier als das Werk einer kühneren aber auch wilderen und regelloseren Phantasie betrachtet werden muss, ist der Laokoon ein Werk der durchdringendsten Berechnung. Endlich begründet auch dies einen erheblichen Unterschied zwischen den beiden Gruppen, dass dort ein Moment vor der Katastrophe, hier die Katastrophe selbst dargestellt ist, dass daher dort ein psychologisches Interesse an der Angst und andrerseits an der Unerbittlichkeit der Beteiligten in Anspruch genommen wird, während hier das körperliche Leiden, das sinnlich Grässliche, das dort nur bevorstehend ist, mit aller Herbheit als gegenwärtig hingestellt wird. Der Laokoon steht dem Geist der älteren griechischen Kunst viel ferner als der Farnesische Stier, ja es giebt kein einziges anderes Werk, das auch nur annähernd eine ähnliche Tendenz zum sinnlich Grässlichen verriete. Dies fühlte Dannecker, von dem der Ausspruch bekannt ist, er habe den Laokoon nie lange ansehen können; der Laokoon ist auf den Geschmack einer Zeit berechnet, welche für die Darstellung eines rein seelischen Leidens unempfänglich war, und sich erst durch eine solche Darstellung des Grässlichen bewegt fühlte.

Die zweite Ansicht über die Entstehungszeit der Gruppe, welche wir für die richtige halten, stützt sich zunächst auf eine Vergleichung mit dem Fries vom Pergamenischen Altar. Besonders der jugendliche Gegner der Athena bietet eine so ähnliche Stellung, dass man unwillkürlich zu einem Vergleich beider Figuren gelangt. Man hat ausgeführt, dass bei dem Giganten das Bewegungsmotiv ein natürliches, durch die Handlung vollständig erklärtes sei, während sich dasselbe vom Laokoon nicht behaupten lasse, und dass wir also annehmen müssten, die Künstler des Laokoon hätten dies Motiv vom Pergamenischen Fries übernommen, und in ihrer Komposition nicht ganz befriedigend zu verwerten gewusst, wodurch natürlich bewiesen wäre, dass der Laokoon erst einige Zeit nach dem Pergamenischen Altar, d. h. nach der Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Ch. entstanden wäre. Diese Ansicht wird allerdings von anderer Seite lebhaft bestritten, und vielmehr behauptet, die Haltung des Laokoon sei eine natürlich gegebene, und die Uebereinstimmung mit dem Fries nur eine zufällige. Durch diese streitige Behauptung ist also eine Entscheidung

der Frage jetzt nicht zu treffen; doch müssen wir bemerken, dass natürlich damit noch nicht über den künstlerischen Wert oder Unwert des Werkes das Urteil gesprochen sein würde, wenn wir nachweisen könnten, die Anregung zum Ganzen oder einem Teile sei den Künstlern aus einem anderen Kunstwerk gekommen. Für die Auffassung, dass wirklich der Pergamenische Fries, also ein Relief, die Anregung gegeben habe, spricht die durchaus flächenartige, nur auf die eine Vorderansicht berechnete, gewissermassen gezeichnete Komposition, wie auch die Bemerkungen welche wir oben betreffs der Verhältnisse der Knaben machten.

Eine weitere Stütze für die Zeitbestimmung lässt sich unseres Erachtens auf Grund einer formalen Vergleichung des Gigantenfrieses gewinnen. Man hat hierzu besonders den Kopf eines der Giganten, des Gegners der Hekate, benutzt. Selbstverständlich lässt sich dieser Vergleich, der für uns bei den Formen des Kopfes am leichtesten und einleuchtendsten ist, auch für den ganzen Körper durchführen. Wir finden nun zwar bei dem Pergamenischen Friese eine dem Laokoon äusserst verwandte, selbst in Aeusserlichkeiten gleiche Kopfbildung, aber eine viel grössere Einfachheit und Ruhe der einzelnen Teile. Der Kopf des Laokoon wie sein Körper, ist bis in die feinsten Teile mit einer ganz unglaublich raffinirten Kunst durchgeführt, so dass er zerrissen und unruhig wirkt, besonders im Vergleich mit den einfacheren Formen der Gigantomachie. Uns scheint eine so bis ins Einzelne gehende Kunst erst eine Entwicklung der einfacheren zu sein, nicht eine Vorstufe. Auch sind solche raffinirt durchgeführte Werke, wie etwa der Borghesische Fechter, eben in der späteren Zeit entstanden; vgl. die Bemerkungen zum Marsyas N. 1415. Endlich weisen auch die Schriftformen, deren sich Athanodoros sonst bedient hat, auf das Ende des zweiten Jahrhunderts v. Ch., jedenfalls auf keine erheblich frühere Zeit.

Noch ein anderer Punkt ist in letzter Zeit lebhaft besprochen worden, die Deutung der Gruppe im Einzelnen. Während frühere Erklärer unter dem Eindruck der Vergilischen Schilderung stehend es als selbstverständlich annahmen, dass die Künstler alle drei Personen als dem Tode geweiht betrachtet hätten, ist neuerdings auf die oben erwähnte Ueberlieferung Gewicht gelegt worden, nach der wenigstens der eine Sohn sich rettete, und man hat diese Sagenform für die hier dargestellte gehalten. Es ist schon bemerkt, dass in der Gruppe,

wie sie uns vorliegt, eine Möglichkeit der Rettung für den einen Sohn durchaus zugegeben werden muss, aber dies könnte eben nur eine künstlerische Milderung in der Darstellung des Grässlichen sein, ohne darum auch im Mythus begründet zu liegen. Schon die Hoffnung, welche wir hegen dürfen, genügt hierzu; eine Sicherheit, dass der Sohn gerettet werde, haben die Künstler ebenso wenig aussprechen wollen, wie die Sicherheit seines Unterganges.

Von den zahlreichen Abbildungen und Besprechungen des Laokoon nennen wir nur einige: E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* II Taf. 39. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* IV Taf. 101. Bouillon, *Musée des antiques* II Taf. 15. Piroli, *Musée Napoléon* II Taf. 62. Müller-Wieseler I Taf. 47, 214. Clarac V Taf. 834, 2092. Overbeck, Plastik [3] II S. 276. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 602. Murray, *A history of greek sculpture* II S. 363. Vgl. Welcker A. D. I S. 322. 501. O. Müller, Handbuch § 156. Lessing's Laokoon herausgegeben von Blümner [2] S. 722, wo die wichtigste Litteratur aufgeführt wird. Ueber die Auffindung der Gruppe vgl. *Bullettino* 1867 S. 190. *Revue archéologique, 3. série* IV S. 38 (Müntz); zur Geschichte derselben bietet Einiges Heyne, Sammlung antiquarischer Aufsätze II S. 1. Thode, Die Antiken in den Stichen Marcanton's S. 1. Sehr lesenswert ist die Schrift von Henke, Die Gruppe des Laokoon; beachtenswerte Bemerkungen anatomischer Art macht Merkel in Lützow's Zeitschrift für Bildende Kunst XI S. 353. Vgl. sonst besonders Kekulé, Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon. Trendelenburg, Die Laokoongruppe. Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen V S. 263 (Brunn). — Wenn der von Fröhner im *Philologus*, Supplementband V S. 65 ausgesprochene Verdacht, dass die kleineren Inschriften des Athanadoros falsch seien, sich als richtig erweisen sollte, so würde damit nur die grosse Albani'sche ein um so sichereres Fundament der Zeitbestimmung werden.

1423. (717.) Kopf des Laokoon, von Marmor, im Besitz des Herzogs von Ahremberg in Brüssel.

Die Verschiedenheit dieses Kopfes vom vatikanischen Laokoon, mit dem er nach der Messung Danneckers dieselben Proportionen hat, liegt darin, dass derselbe nur den Ausdruck des Leidens und zwar des kläglichen Leidens hat, während sich im vatikanischen Kopf der Schmerz viel heroischer, nicht ohne den Versuch des Widerstandes äussert. Der Kopf wurde zuerst für ein römisches Werk späterer Zeit gehalten, gilt aber jetzt wohl allgemein für eine Arbeit des sechzehnten Jahrhunderts und wir gestehen, dass uns nach dem überaus kläglichen Ausdruck des Kopfes die letztere Meinung durchaus richtig erscheint.

Abgeb. *Monumenti* II Taf. 41, A. Vgl. Schorn in den *Annali* 1837 S. 153. Die Meinung, dass der Kopf dem sechzehnten Jahrhundert angehöre, ist von Welcker, Das akademische Kunstmuseum zu Bonn [2] S. 14 zuerst ausgesprochen. Repliken von Teilen der Laokoongruppe sind

ziemlich zahlreich, aber kaum eine ist von unbezweifelter Echtheit: vgl. Lessings Laokoon herausgegeben von Blümner [2] S. 704. Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Oesterreich VI S. 69 (Tschudi). Der gefälschte Kopf eines Sohnes befindet sich in Wien. Vgl. auch N. 1420.

1424. (718.) Laokoon, Marmorrelief, im Jahre 1862 von dem Maler Wittmer in Rom erworben, im Besitz von dessen Erben befindlich.

Das Relief, welches offenbar von der vatikanischen Gruppe abhängig ist, wird trotz seines ganz auffallend schlechten Stiles von Einzelnen für antik gehalten, da ein übereinstimmendes Werk in Madrid existire. Aber auch dessen Echtheit steht durchaus nicht fest. Andererseits zeigt unser Relief den modernen Ursprung handgreiflich. Auffällig ist schon die ovale Form des Reliefs, die an geschnittenen Steinen üblich, bei grösseren Werken aber ganz beispiellos ist. Auffallend sind auch die hier angebrachten vier Schlangen, da die Sage deren nur zwei kennt, und ganz sinnlos ist, dass Laokoon mit seiner Linken nicht die Schlange packt, welche ihm in die Seite beisst, sondern die, welche seinen Sohn ergriffen hat, und dass dieser zu fliehen sucht, indem er eine ihn zerfleischende Schlange in den Händen trägt. Bewiesen wird der moderne Ursprung endlich dadurch, dass die Haltung des rechten Armes des Laokoon von der modernen Ergänzung der vatikanischen Gruppe beeinflusst ist, sowie vor allem dadurch, dass unterhalb des Altares die Basis der Marmorgruppe nachgeahmt ist. Es wäre also nicht sowohl Laokoon mit seinen Söhnen, als die vatikanische Laokoongruppe wiedergegeben. Dergleichen ist in der antiken Kunst unerhört, und die von der vatikanischen Gruppe abweichende Haltung der Söhne macht die Sache nur noch schlimmer. Wir halten das Relief deshalb ganz entschieden für ein modernes Machwerk.

Abgeb. Arch. Ztg. 1863 Tafel 178 S. 89 (Gerhard). Lessing's Laokoon herausgegeben von Blümner [2] Tafel 2, 1 S. 705. Vgl. *Bullettino* 1862 S. 50. 1863 S. 11. Hübner, Die antiken Bildwerke in Madrid S. 142. Der Sohn zur Rechten des Laokoon stimmt ziemlich genau mit dem herabstürzenden Phaethon auf Sarkophagen überein, und wird wohl daher entlehnt sein. Auf jeden Fall bietet der Vergleich einen neuen Beweis der Unechtheit, da bei dem Sohne des Laokoon unnatürlicher Weise das Geschlechtsglied in der Lage gebildet ist, die es bei einem aufrecht Stehenden einnimmt. Ein antiker Künstler, wie eben die Sarkophage zeigen, hätte diesen Verstoss gegen die Naturwahrheit nicht begangen.

1425. (681.) Der Borghesische Fechter, Marmorstatue, im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts in Capo d'Anzo, dem alten Antium gefunden, zuerst in Borghesischem Besitz, seit

1808 in Louvre. Ergänzt sind der rechte Arm und das rechte Ohr.

Der am linken Arm sichtbare ringförmige Gegenstand ist die Handhabe eines Schildes und zwar die mittlere Handhabe desselben, die gerade an dieser Stelle getragen wurde. Die Finger der linken Hand sind so gekrümmt, wie es erforderlich ist, wenn die Hand in die zweite am Rande des Schildes befindliche Handhabe hineingreifen soll. Man hat bezweifelt, ob dieser Schild ehemals wirklich vorhanden gewesen sei, oder ob der Künstler sich mit der blossen Andeutung eines Schildes begnügt habe. In diesem letzteren Falle wäre auffällig, dass die Stelle der Handhabe, wo der eigentliche Schild anzufügen sein würde, unbearbeitet gelassen ist. Auch sollen am Original noch die Löcher zu sehn sein, vermittelst derer der eherne Schild angesetzt war.

Es ist ein Krieger vorgestellt, der sich mit dem Schilde am linken Arm gegen einen höher stehenden Feind, etwa einen Reiter, den er scharf im Auge hat, zu decken sucht. Aber nicht bloss zu decken; denn die Figur hat bereits die Stellung der Parade, in welcher sie den linken Fuss vor, den rechten zurück setzen würde, verlassen und ist im Ausfall selbst begriffen: es wird im Augenblick der entscheidende Stoss mit dem in der Rechten vorauszusetzenden Schwert erfolgen. Dieser Moment erklärt den Ausdruck der höchsten Spannung, den das Gesicht zeigt.

Es ist schwer zu verstehn, wie man bei dieser Figur an eine Gestalt der Heroenwelt hat denken können, noch schwerer, dass man ihr die Namen eines Achill oder Theseus gegeben hat. Vielmehr ist das Profil und der ganze Kopf der grade Gegensatz eines idealen Typus und offenbar aus der gemeinen Natur entlehnt. Für die Absicht des Künstlers war aber dieser gemeinere Typus gerade am passendsten.

Denn die Statue hat gewiss allein gestanden und der Gegner, zu dem der Fechter hinaufblickt, ist nur vorausgesetzt. Einmal hat man dies mit Recht aus der Künstlerinschrift am Stamm geschlossen, die, wenn das Werk nur die Hälfte einer Gruppe wäre, gewiss an einer andern Stelle stände, und sodann ist es wohl nicht möglich, einen höher stehenden Feind mit dieser Figur zu einer irgend erträglichen Gruppe zusammenstellen. Der Künstler hat uns also nicht einen wirklichen Kämpfer, sondern eine Kampfstellung, eine interessante Fechterstellung, zeigen wollen und zu solchem Zweck wäre der Typus edler Heroen unpassend gewesen. Er beantwortet

uns nicht die Frage, gegen wen der Kampf gerichtet ist und um was es sich handelt, er hat vielmehr absichtlich alles sachliche Interesse beseitigt, um alle Aufmerksamkeit auf seine Kunst zu concentriren. Zu diesem Zweck hat er die Stellung so gewählt, dass das reichste anatomische Detail zur Entfaltung kommt, und die Darstellung desselben ist so vollendet, dass die Statue als Muster zum Studium der plastischen Anatomie berühmt ist. Wir sind nicht im Stande, über die Vorzüge nach dieser Seite hin ein kompetentes Urteil abzugeben, doch sind sie jedenfalls nicht geeignet, ein tieferes Interesse an dem Werk hervorzurufen.

Bei dieser Auffassung versteht man, dass der Künstler Alles fernhielt, was den Gedanken an eine bestimmte Situation, sei es des Mythus oder des Lebens, erwecken könnte. Der Krieger hat keinen Helm, keine Schwertscheide, nichts von der sonst üblichen Bewaffnung als die zum Ausdruck des einfachsten Gedankens durchaus notwendigen Waffen zu Schutz und Trutz, Schild und Schwert.

Es ist schon hiernach klar, dass dieses Werk nicht mehr aus einer Zeit stammt deren Künstler von einer bestimmten Tatsache des Mythus oder des Lebens ausgingen und ein sachliches Interesse beanspruchten. Hier liegt der Schwerpunkt bereits in dem formellen Können, das sich absichtlich eine schwierige Stellung sucht, um sie desto glänzender zu überwinden. In dieser Beziehung glauben wir die Statue mit dem Borghesischen Satyr (N. 1427) und dem Marsyas (N. 1414) zusammenstellen zu können.

Auch die schlanke mehr von Gewandtheit als von Kraft zeugende Gestalt und der sehr kleine Kopf deuten auf spätere Entstehung. Und dies wird endlich bestätigt durch die Inschrift, die uns den Agasias, des Dositheos Sohn aus Ephesos, als Verfertiger kennen lehrt. Wir besitzen keine weiteren Nachrichten über diesen Künstler, nur können wir aus der Inschrift schliessen, dass die Statue um das Jahr 100 v. Ch. entstanden ist.

Abgeb. Rayet, *Monuments de l'art antique* II Tafel 64. 65. Müller-Wieseler I Tafel 48, 216. Overbeck, Plastik[3] II S. 398. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 667. Murray, *A history of greek sculpture* II Tafel 34 S. 369. Vgl. Brunn, Geschichte der Griechischen Künstler I S. 577. Clarac, *Description du Louvre* N. 262. Welcker, Das akademische Kunstmuseum zu Bonn[2] S. 35, 35. O. Müller, Handbuch § 157, 3 und die in diesen Schriften angeführte Litteratur. *Bullettin hellénique* VIII S. 183 (Reinach). Den mehr plebejischen Charakter des Kriegers hatte bereits Winckelmann richtig erkannt, vgl. besonders seine Geschichte der Kunst XI, 3

§ 12; in den Anmerkungen dazu zieht schon Meyer das Gemälde des Theon, welches einen Hopliten darstellte, zum Vergleich heran, wie später Stark (Verhandlungen der sechsundzwanzigsten Versammlung deutscher Philologen in Würzburg S. 218). Der Versuch Rayet's, die alte Deutung Quatremère de Quincy's auf einen Hoplitodromen neu zu beleben, scheint mir nicht geglückt.

1426. (682.) Ringergruppe aus griechischem Marmor, an derselben Stelle und in demselben Jahre mit der Niobegruppe (N. 1247) gefunden, zuerst in Villa Medici in Rom aufgestellt, seit 1677 in Florenz. Ergänzt sind die Unterbeine, der rechte Arm des Siegers und die linke Hand des Besiegten. Die Köpfe — offenbar Niobidenköpfe — sind antik, aber nicht zugehörig und nur aufgesetzt, weil man die Figuren als zur Niobegruppe gehörig betrachtete.

Der rechte Arm des Siegers ist schwerlich ganz richtig ergänzt, er macht eine Geberde, als ob er dem Anderen einen Faustschlag versetzen wollte; es handelt sich aber um einen Ringkampf, bei dem das Schlagen nicht gestattet war, und zwar um die Art des Ringkampfs, bei der auf der Erde so lange fortgekämpft wurde, bis sich Einer für besiegt erklärte. Man sieht deutlich, wie der Besiegte sich mit aller Kraft wieder zu erheben sucht, während der Sieger ihn mit grösserer Kraft niederhält.

Dass diese Gruppe, deren Figuren nur mit sich beschäftigt sind, ein Ganzes für sich bilde und nicht etwa zur Niobegruppe gehöre, ist jetzt allgemein anerkannt. Die Gruppe ist auch ihrem ganzen Charakter nach verschieden. Der Künstler derselben strebte nicht nach irgend welchem höheren Ausdruck, sondern war nur auf die Darstellung des Körperlichen gerichtet und zwar suchte er, indem er Fleisch auf Fleisch legte und drücken liess, die Schwellung der Muskeln so weich und elastisch wie möglich darzustellen. Wir haben Nachricht von einer Gruppe des Kephisodot, des Sohnes des Praxiteles, an der eine ähnliche Wirkung gerühmt wurde, aber diese Gruppe war wohl sicher eine erotische, und sie mit dieser zu identifiziren geht nicht an. Auch scheint der Stil der Ringer jünger zu sein als Kephisodot.

Abgeb. Müller-Wieseler I Taf. 36, 149. Clarac V Taf. 858 A, 2176; weitere Litteratur führt Dütschke III 547 an. Vgl. Meyer zu Winckelmann's Geschichte der Kunst IX, 3 § 19, der auch gegen die Identität der Gruppe mit dem Werke des Kephisodot schon dasselbe Bedenken äussert, das später von O. Jahn (Zeitschrift für die Altertumswissenschaft 1841 S. 754) geltend gemacht ist. Stark, Niobe S. 259. Die Ergänzung der rechten Hand des Siegers tadelt Wolff (Arch. Ztg. 1864 S. 206*) mit

Recht, aber sein eigener Vorschlag ist wohl nicht möglich. Die Richtung des ergänzten rechten Arms konnte wohl keine andere sein, als der Ergänzer angenommen hat. Um die Haltung des Siegers zu verstehen, müssen wir uns vergegenwärtigen, wie die Gruppe geworden ist. Dem Sieger ist es gelungen mit der Linken das eine Handgelenk seines Gegners zu fassen, natürlich das, welches sich vor seiner linken Hand befand, so lange sie sich gegenüber standen, also das rechte des Gegners, und hat diesen nun zu Boden gezwungen, indem er ihm den Arm nach hinten herum dreht. So kommt es, dass der Sieger noch mit der Linken den Arm des Unterliegenden fest hält, und dabei die Rechte nicht benutzt; ganz wird er den Gegner erst besiegt haben, wenn es ihm gelingt mit seiner Rechten den rechten Arm des Gegners festzuhalten, und mit der dann frei gewordenen Linken die andere Hand desselben zu ergreifen.

1427. (657). Tanzender Silen, Statue aus Italischem Marmor, 1824 im Sabinerlande am Monte Calvo gefunden, von der Familie Borghese gekauft und in Villa Borghese aufgestellt. Die Arme, ein Teil des linken Schenkels und der grössere Teil des Fells und des Stammes sind aus Gips ergänzt.

Die Ergänzung, wiewohl unter der Leitung von Thorvaldsen ausgeführt, scheint nicht richtig zu sein. Mehrfache Wiederholungen der Figur beweisen vielmehr, dass der Satyr nicht die Becken schlug, sondern eine Doppelflöte im Munde hatte. Zum Beckenschlagen gehört auch eine etwas lebhaftere Aktion; das ruhige Herumdrehen im Kreise, wie es hier ausgedrückt ist, verlangt eine andere Musik. Endlich scheinen auch die aufgeblähten Backen einen Flötenbläser anzudeuten, ja man glaubt es dem Munde anzusehen, dass sich in jedem Winkel desselben eine Flöte befand.

Es ist kein lustiger Tanz, den der Satyr tanzt, sondern — und hierin liegt die komische Absicht der Figur — der Satyr sucht in Bewegung und Mienen die grösste Feierlichkeit und Würde zur Schau zu stellen. Die ganze Figur reckt und streckt sich um einen möglichst imponirenden Eindruck zu machen. Aber das Feierliche gelingt ihm nicht recht, den linken Fuss setzt er über den rechten und besonders komisch ungraziös ist die Art, wie er den Fuss setzt, nämlich quer, so dass die Seitenfläche des Fusses nach aussen gewandt ist.

Hinsichtlich der Zeitbestimmung ist die Meinung ausgesprochen worden, die Figur habe myronischen Charakter. Das ist aber ganz unmöglich. Man vergleiche nur den Kopf des myronischen Marsyas (N. 454) um einen Unterschied von Jahrhunderten zu empfinden. Dort überall stilistische Strenge,

hier der freieste und üppigste Realismus. Auch konnte eine solche Statue wohl nicht eher entstehen, ehe die Künstler gelehrte Studien der Anatomie machten. Es tritt zwar in der wundervoll durchgeführten Biegung und Dehnung des Körpers durchaus keine Prätension hervor, da Alles aus dem Grundmotiv folgt, allein die Statue setzt doch eine gelehrte und studirte Richtung der Kunst voraus, und kann eben deswegen schwerlich vor der alexandrinischen Zeit entstanden sein.

Abgeb. *Monumenti* III Taf. 59. Müller-Wieseler II Taf. 39, 463. Vgl. *Annali* 1843 S. 266 (Wiese). Die richtige Ergänzung ist von Brunn im Rheinischen Museum N. F. IV 1846 S. 468 nachgewiesen; siehe auch unten N. 1428. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom III, 3 S. 255, 1. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 555. Die Figur ist infibulirt, worüber die Bemerkung zu 1305 zu vergleichen ist. Von einer Wiederholung der Statue stammt der Torso *Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma* VIII Taf. 19 S. 206, 1.

1428. (857). Silen, Broncestatuette, 1754 in der grossen Villa zu Herkulanum gefunden. Der Kranz ist von Silber.

Die Figur ist eine Wiederholung der eben besprochenen Statue, sogar die Infibulation findet sich hier, aber das Motiv ist in einer schwachen und charakterlosen Weise wiedergegeben.

Abgeb. *Antichità di Ercolano, Bronzi* II S. 157. *Museo Borbonico* XII Taf. 41. Clarac IV Taf. 734 D, 1765 I. Comparetti und De Petra, *La villa Ercolanese* Taf. 16, 10 S. 271, 52, wo auch weitere Litteratur angeführt ist. Auf ein *scabillum* tritt übrigens der zurückstehende Fuss nicht, der Satyr steht nicht still, sondern dreht sich herum. Was für ein *scabillum* angesehen wird, ist nur eine Stütze, die in Bronce nicht gerade notwendig ist, aber oft vorkommt.

1429. (658). Ausschauender Satyr, Marmorstatue aus Lamia in Thessalien, jetzt in Athen.

Die Ergänzung der Figur kann teils nach vorhandenen Wiederholungen, teils nach den in den erhaltenen Teilen gegebenen Andeutungen mit Sicherheit bestimmt werden. Es ist ein in die Ferne hinausspähender Satyr, der eben deswegen auf den Fussspitzen herankommt und mit der Rechten die Augen bedeckte. Die Stellung ist für den neugierigen mit lüsternen Augen überall hinspähenden Dämon höchst charakteristisch.

Das Motiv ist dem der oben besprochenen Statue N. 1427 sehr ähnlich, es ist auch eine auf den Fussspitzen stehende sich ausreckende Figur. Die Formen sind freilich sehr verschieden, hier tritt uns ein weicherer Satyrtypus entgegen.

Indessen kommen doch auch übereinstimmende Satyrgestalten von strafferer Bildung vor, wodurch denn die Aehnlichkeit noch grösser wird.

Der Maler Antiphilos, der nicht früher als unter dem ersten Ptolemäer lebte, malte einen sehr berühmten Satyr mit dem Pantherfell, der den Namen Aposkopeuon führte. Damit ist genau die Stellung dieser Figur bezeichnet und ohne behaupten zu wollen, dass sie von dem Gemälde des Antiphilos kopirt sei, glauben wir doch dies daraus entnehmen zu können, dass ihre Auffassung der Zeit des Malers entspricht. Ausserdem bestimmt uns die Aehnlichkeit mit dem oben besprochenen Werk auch diese Figur der alexandrinischen Periode zuzuweisen.

Abgeb. Schöll, Arch. Mitteilungen aus Griechenland Taf. 5, 11. S. 93, 68. 111. Vgl. Sybel 269. Furtwängler (Der Satyr aus Pergamon S. 15) glaubt, dass dieser Satyr wie so viele ähnliche Figuren in dem *σκώπευμα* — besser wäre *σκοπὸς* zu sagen — genannten Tanze dargestellt sei. Aber die Geberde des *ἀποσκοπεύειν* ist etwas überhaupt für die Satyrn und ähnliche Wesen Charakteristisches, vgl. Stephani, *Parerga archaeologica* XIV (*Mélanges gréco-romains* I) S. 552; bei diesem Satyr ist ein Tanz durch nichts ausgedrückt.

1430. Silen, des Dionysos wartend, Gruppe aus griechischem Marmor, im sechzehnten Jahrhundert in der Gegend, wo die Gärten des Sallust lagen, zu Rom gefunden, später mit den Kunstschätzen der Villa Borghese in den Louvre gelangt. Neu sind ausser Kleinigkeiten besonders die Hände des Silen, Arme und Beine des Kindes.

Fast unwillkürlich lädt die Verwandtschaft des Gegenstandes zu einem Vergleich mit dem Hermes des Praxiteles ein, und dieser Vergleich ist für uns schon deshalb nötig, weil man sich gewöhnt hat, diese Gruppe von der Kunst des Praxiteles abhängig zu denken. Allerdings herrscht in beiden Werken derselbe liebenswürdige Geist: der alte Silen, ein kräftiger, sehniger Mann, hält den kleinen Dionysos mit väterlicher Zärtlichkeit in seinen Armen, und das Knäblein scheint verlangend nach seinem freundlichen Pfleger die Hände auszustrecken. Betrachten wir aber das Werk stilistisch, so werden wir gestehen, dass von einem engeren Zusammenhang mit Praxitelischer Kunst keine Rede sein kann; die Gruppe ist bedeutend viel jünger.

Schon die Stellung, dies bequeme Lehnen, das nicht anmutig, aber natürlich und bezeichnend vorgesetzte Bein, würden wir in der Zeit des Praxiteles nicht erwarten dürfen. Noch weiter aber entfernt sich das Werk in der Körperbildung

von der älteren Kunst. Zu scharfer Darstellung der einzelnen Formen reizte allerdings schon die Natur des kräftigen alten Silen, aber eine so natürliche Wiedergabe auch weniger schöner Teile, wie z. B. des etwas starken Leibes, eine solche Ausformung des Einzelnen im Gegensatz zum Ganzen, wie es etwa das Gesicht oder die so wunderbar modellirten Beine zeigen, ist vor der hellenistischen Zeit ganz undenkbar, und wir glauben sogar, dass wir die Gruppe nicht einmal in den Anfang dieser Epoche setzen dürfen. Sie zeigt schon etwas den Einfluss jener mehr studirten Richtung, als deren charakteristischestes wie bedeutendstes Werk der Laokoon zu gelten hat.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Monumenti scelti Borghesiani* Taf. 3, 2 S. 50. *Opere varie* IV S. 86. Clarac III Taf. 333, 1556. Müller-Wieseler II Taf. 35, 406. Weitere Litteratur giebt Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 265, 250. Vgl. Deutsche Rundschau VIII S. 191 (Brunn).

1431. (676.) Der Torso vom Belvedere, unter Julius dem Zweiten zu Rom in Campo di Fiori, in der Gegend des Theaters des Pompeius gefunden, seitdem im Belvedere des Vatikan.

Dass dieser berühmte Torso den Herakles darstelle, ist durch die Löwenhaut, die über dem Sitz liegt, sicher gestellt, aber wie er zu ergänzen sei, ist ganz ungewiss: es fehlt eben an einer besser erhaltenen Wiederholung, die das Rätsel sogleich lösen würde, und die ehemalige Bewegung mit Sicherheit aus dem Erhaltenen zu erkennen, ist bis jetzt nicht gelungen. Eine Zeit lang glaubte man, dass an der linken Seite des Heros Hebe gestanden habe, zu welcher er staunend hinaufschaue, bis Versuche von Bildhauern die Unmöglichkeit einer solchen Gruppirung darlegten. Dann wollte man den Torso nach einer aus Beschreibungen bekannten Statue des Lysippos ergänzen, welche Keule und Becher haltend dasass. Aber diese Figur fasste mit der Linken die Keule, mit der Rechten den Becher, und da unser Torso den rechten Arm erhob, und den Kopf nach dieser Seite wendete, so würden wir das auffällige Bild eines Herakles erhalten, der mit erhobener Keule einen Becher darzubieten schiene, und von diesem doch den Blick abwendete. Ueberhaupt entspricht die starke Bewegung des Torso durchaus nicht dem Charakter jener Lysippischen Figur, welche den Helden in heiterer Ruhe des Gelages zeigte. Ueberhaupt verbietet die Drehung des Körpers nach der einen Seite, uns Herakles in einem Zustand thatenloser Ruhe zu denken. Auch der Vorschlag, dem Heros eine Leier

in die Hand zu geben, befriedigt nicht, da selbst hierfür die Bewegung zu energisch und die Hebung des linken Armes zu stark ist, wie ein Vergleich mit dem so lebhaft bewegten leierspielenden Dichter aus Villa Borghese (N. 1306) zeigen kann.

Winckelmann glaubte, dass die griechischen Künstler die göttlichen Wesen um ihnen gleichsam einen verklärten Leib zu geben, ohne Adern dargestellt hätten, und dieser Herakles, an dem keine Adern angedeutet sind, sei also im Zustande der Vergötterung vorgestellt. Die Skulpturen vom Parthenon, die Winckelmann noch nicht kannte, haben uns aber gelehrt, dass dieser Mangel von Adern nur ein Kunstgriff späterer Bildhauer war, die durch Abweichung von den gegebenen Formen der Natur Wirkung zu machen suchten. Unser Torso ist wohl das beste Beispiel dieser Richtung. Denn jene Vernachlässigung der Natur hat nicht zu einer kahlen und leeren Darstellung des Körpers verleitet, wie so oft: wir glauben, dass dieser Körper lebt, wir meinen die Spannkraft seiner Muskeln zu merken, und die weiche Natur des Körpers fühlen zu können. Damit stimmt Dannecker's Urteil, welcher sagte, der Torso sei Fleisch, der Laokoon Marmor.

Den Unterschied aber zwischen diesem Torso und den Skulpturen des Parthenon, in denen wir jetzt die höchste Schönheit des Nackten bewundern, deutet ein Wort Thorvaldsen's an, der ein leises Raffinement in dem Torso zu empfinden glaubte. Dürfen wir uns in dieser Frage eine Meinung auszusprechen erlauben, so scheint uns das Nackte an den Skulpturen des Parthenon frischer und elastischer, weicher und gleichsam empfindender am Torso.

Der Künstler der Statue, Apollonios, des Nestor Sohn aus Athen, kann nach den Schriftformen kaum vor dem ersten Jahrhundert v. Ch. gelebt haben. Der Fundort des Torso scheint die Annahme zu empfehlen, dass die Figur einst zum Schmuck des Theaters des Pompeius gedient habe.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* II Taf. 10; *Opere varie* II S. 226, 232. Bouillon *Musée des antiques* II Taf. 4. Piroli, *Musée Napoléon* II Taf. 37. Clarac V Taf. 803, 2017. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* IV Taf. 82. Rayet, *Monuments de l'art antique* II Taf. 63. Overbeck, Plastik[3] II S. 376. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 119. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 288. *Bullettino* 1860 S. 122 (Michaelis). Arch. Ztg. 1856 S. 239 (Haakh). 1867 S. 126 (E. Petersen). Brunn, Geschichte der griechischen Künstler I S. 542. Stephani, Der ausruhende Herakles S. 149. O. Müller, Handbuch § 160,5. 411,3 und die hier sowie in den genannten Schriften angeführte Litteratur.

1432. (455). Weibliche Kolossalfigur aus Marmor, 1837 im westlichen Athen zugleich mit den Ueberresten eines gewaltigen Postamentes und einer, ehemals wohl an diesem angebrachten Inschrift des Eubulides, Sohnes des Eucheir, gefunden. Der obere Teil der Brust ist ergänzt.

Wir wissen aus litterarischer Ueberlieferung von einem Weihgeschenk des Künstlers Eubulides, welches, wie es scheint, aus einer grösseren Zahl von Statuen, darunter derjenigen der Athena, bestand. Für die Ueberbleibsel dieses Denkmals hat man nun diese Reste gehalten, und in dieser Figur eben jene Pallas vermutet, da die abgeschnittene Kopffläche auf die Hinzufügung eines broncenen Helmes schliessen lasse. Aber das ist irrig, man kann noch deutlich sehn, dass das Haar mit einem breiten Bande umgeben war, und wir können diese Fläche nur so erklären, dass der Künstler, wie so oft, aus irgend welchem Grunde gezwungen war, Marmor anzustücken. Auch würde die Fülle des Gesichtes, und die pathetische Wendung des Kopfes bei Athena höchst auffällig sein.

An der Rückseite des lebhaft bewegten Torso sehn wir Spuren eines ehemals angesetzten Stückes; das hat auf die Vermutung geführt, es möge Nike dargestellt sein, und dies ist in der That höchst wahrscheinlich, da sich bei einer solchen die heftige Bewegung sehr gut erklärt. Auffallend ist dann nur die Haltung des Kopfes, die mit der des Körpers nicht zusammenpasst. Aber die Zusammengehörigkeit dieser beiden Teile ist ganz und gar nicht sicher, ja wir glauben entschieden, dass sie nicht zu einer Figur gehört haben können.

Auch dem Stil nach würden wir es nicht für wahrscheinlich halten können, dass diese Skulpturen Werke des Eubulides, der im Anfang des zweiten Jahrhunderts v. Ch. lebte, seien; ganz unmöglich ist dies, wenn der unter der folgenden Nummer besprochene Athenakopf mit Recht auf ihn zurückgeführt wird. Wir möchten glauben, dass der Kopf sowohl als der Torso der attischen Kunst des vierten Jahrhunderts entstammen: im Kopfe ist dieser Charakter deutlich zu spüren.

Abgeb. Ross, Arch. Aufsätze I Taf. 12. 13 S. 143. Vgl. Kekulé 58. Sybel 43. Mitteilungen VII S. 81 (Julius) und die folgende Nummer.

1433. Athena, kolossaler Kopf aus Pentelischem Marmor, 1874 an derselben Stelle gefunden, wo schon früher die eben besprochene Figur entdeckt worden war. Nach der kolossalen

Grösse ist es wahrscheinlich, dass dieser Kopf eben von der Statue des Eubulides stamme. Offenbar war er bestimmt in die Statue eingesetzt zu werden, und zwar lässt sich seine Stellung genau ermitteln; er war nach vorne und etwas nach seiner linken Seite geneigt. Bedeckt war er mit einem hohen Helm aus Bronce. Dieser Kopf ist eine genaue Replik der Pallas von Velletri (N. 1434) in Haltung, Typus und Stil; die Anordnung des Haares ist bis auf einen Punkt dieselbe, und der Ausschnitt, welchen das Gewand am Halse frei lässt, stimmt genau überein. Wir dürfen also behaupten, dass die Athena des Eubulides und die von Velletri Repliken waren.

Aber ist Eubulides der Schöpfer dieses Typus? Wir glauben es nicht. Die Athena des Eubulides war aus Marmor gearbeitet, wie sich aus folgenden Beobachtungen ergiebt. Der Haarschopf im Nacken ist nicht ganz erhalten, er ist scharf abgeschnitten, wo er über den oberen Saum des Gewandes hinüber trat. Wäre die ganze übrige Figur bis auf das Nackte nun, wie dergleichen vorkam, aus Erz gewesen, so würde vermutlich doch auch dieser Haarschopf mit dem übrigen Haar aus demselben Stück Marmor gearbeitet sein. Noch sicherer ergibt sich dasselbe aus einer zweiten Thatsache. An beiden Seiten des Haarschopfes, dort wo er glatt abgeschnitten ist, finden sich je zwei Bohrlöcher, in welchen ein Gegenstand aus Bronce befestigt war. Vergleichen wir die Pallas von Velletri, so werden wir nicht zweifeln, dass es eben die kragenartige Aegis ist, die aus Bronce gefertigt und hier angefügt war. Ein solches einzelnes Stück wurde aber natürlich nur dann angesetzt, wenn die übrige Figur aus anderem Material bestand. Offenbar ist diese Aegis mit ihren sich frei abhebenden, ringelnden Schlangen für Erzarbeit erfunden. In Marmor ist dergleichen nur sehr mühsam herzustellen. Man könnte nun eben daraus, dass dieser für Bronce berechnete Teil der Figur bei dem Werke des Eubulides wirklich aus Bronce bestand, schliessen, es sei also Original gewesen. Aber die ganze Gestalt, wie sie uns die Pallas von Velletri zeigt, ist auf Erz berechnet. Schon das Gesicht, mit seinen scharfen, genau begrenzten Zügen lässt dies ahnen; die Arbeit der Haare, und vor allem das Gewand mit seinen tiefen Falten, seinen dünn ausgearbeiteten, sich ganz loslösenden Zipfeln beweist dies. Die ganze Figur ist für Erz erfunden; das Werk des Eubulides, das zum Teil aus Marmor bestand, war also auch nur eine Kopie. Wie genau die Kopie gewesen, können wir natürlich nicht mehr entscheiden; eine Abweichung

findet sich am Kopfe, indem das Haar nicht den oberen Teil der Ohren verdeckt, sondern hinter diese zurückgestrichen ist. Hierin scheint uns die Pallas von Velletri dem Originale näher zu stehen jene Anordnung ist weniger schön und weniger natürlich. Auch darüber vermögen wir keinen Aufschluss zu geben, durch welche Attribute Eubulides etwa seine Athena als Paionia — so wird sie in dem Bericht über das Denkmal genannt — gekennzeichnet hatte.

Das Original der Athena von Velletri war, wie sich aus dieser Kopie ergibt, schon um 200 v. Ch. bekannt und anerkannt. Seine Entstehung würden wir aber noch in beträchtlich ältere Zeit setzen. Die Schärfe in den Formen allerdings, die leicht den Eindruck eines höheren Alters machen kann, ist ebenso auf Rechnung des Erzoriginales zu schieben, wie die grosse Trockenheit und Härte der Gewandung. Die Verwandtschaft des Kopfes, auch in der Haartracht und Behandlung, mit der Hera Farnese scheint aber darauf zu führen, dass dieser Typus der Athena in der von Polyklet abhängigen Kunst entstanden ist. Er ist natürlich jünger als Polyklet, auch im Geschmacke, wie er z. B. dem Gesicht eine feinere, schlankere Form gibt, aber wir bezweifeln, dass ein Werk, das sich noch so eng an die alten Traditionen anlehnt, nach dem vierten Jahrhundert möglich war. Auch ein Vergleich mit den einer ähnlichen Richtung entsprungenen Apolloköpfen N. 1292—1296 würde auf diese Zeit führen.

Abgeb. Mitteilungen VII Taf. 5 S. 91 (Julius). Vgl. Sybel 2891.

1434. (87.) Athena, Statue aus Parischem Marmor, im September 1797 bei Velletri in den Ruinen eines Landhauses gefunden und nach Frankreich verkauft, wo sie sich jetzt im Louvre befindet. Ergänzt sind die Hände und Teile der Füsse. Am Auge und an den Lippen finden sich Spuren violetter, ursprünglich roter Farbe.

Gewiss hielt die Göttin in der Rechten den Speer, in der Linken eine Schale, oder vielleicht, da der linke Oberarm sich zur Stütze an den Körper anlehnt, die Nike oder ein ähnliches Attribut. Beide Attribute waren vermutlich von Bronce. Die Neigung des Kopfes drückt nicht ein Versunkensein in Gedanken aus, sondern ist — bei einer Kolossalstatue doppelt erklärlich — eine freundliche Herabneigung zu dem andächtig Nahenden. Vielleicht war das Original dieser Statue ein Kultbild.

Die Figur ist nur eine etwas harte und trockene Kopie nach einem Bronceoriginal; dieser Charakter des Vorbildes zeigt sich noch deutlich in der Art der Faltengebung. Das Original wird, wie schon bei der Besprechung von N. 1434 bemerkt ist, kaum jünger sein als das vierte Jahrhundert v. Ch.

Der Typus des Kopfes, den die in München befindliche Wiederholung (1435) am besten wiedergiebt, ist vielleicht der schönste unter allen Pallastypen. Er nähert sich in seiner länglichen Form dem männlichen Kopf und hat wenig Fülle in den Backen. Ganz anders das vollere, runde Gesicht der Parthenos des Phidias, das wir nach unserem Geschmacke für den Charakter der Athena nicht so angemessen finden.

Abgeb. Millin, *Monumens antiques inédits* II Taf. 23, S. 189. Piroli, *Musée Napoléon* I Taf. 7. Bouillon, *Musée des antiques* I Taf. 23. E. Braun, Vorschule der Kunstmythologie Taf. 60. Müller-Wieseler II Taf. 19, 204. Clarac III Taf. 320, 851. Vgl. E. Q. Visconti, *Opere varie* IV S. 240. Kugler, Ueber die Polychromie S. 63. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 144, 114, und die vorhergehende sowie die nächste Nummer.

1435. Büste einer Athena aus Pentelischem Marmor, im Gebiet von Tusculum gefunden, aus Villa Albani in die Glyptothek zu München gekommen. Ergänzt ist die Nase, ein Teil der Unterlippe und einiges an Helm und Aegis. Die Augen waren aus farbigen Stoffen eingesetzt. Diese Büste ist eine Replik der eben besprochenen Pallas von Velletri, und zwar eine bessere. Die Schärfe der Formen, aus denen wir auf ein Bronceoriginal schlossen, zeigt sich hier besonders deutlich.

Abgeb. Millin, *Monumens antiques inédits* II Taf. 24 S. 196. Bouillon, *Musée des antiques* I Taf. 66,1. Piroli, *Musée Napoléon* I Taf. 8. E. Braun, Vorschule der Kunstmythologie Taf. 57. Müller-Wieseler II Taf. 19, 198. Vgl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek[4] S. 115, 92.

1436. (725.) Pallas Giustiniani, Statue aus Parischem Marmor, bei der Kirche S. Maria sopra Minerva in Rom gefunden, die, wie der Name sagt, über einem Minerventempel erbaut ist. Die Statue war schon im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts im Besitz der Familie Giustiniani und gelangte später in den Besitz Lucian's Bonaparte, von welchem sie Pius VII für das Vatikanische Museum kaufte, wo sie sich noch jetzt befindet. Ergänzt sind nur der rechte Arm mit dem Teil des Speeres den er hält, während dessen unterstes Stück auf dem Boden zurückgeblieben ist, und Einiges an den Fingern der linken Hand. Auch die Sphinx auf der Helm-

spitze ist bis auf die Vorderfüsse ergänzt. Das Gewand hat an einigen Stellen durch Ueberarbeitung gelitten.

Es ist wahrscheinlich, dass wir in dieser Statue das Götterbild jenes oben erwähnten Tempels, bei dem sie gefunden wurde, besitzen. Wenigstens ist die Ruhe und Geschlossenheit in der ganzen Anlage der Statue für ein Tempelbild sehr passend. Der Künstler hat nicht ein Bild der streitbaren, sondern der ernsten, leidenschaftslosen Göttin aufstellen wollen, an welcher schon im Homer die Selbstbeherrschung als ein wesentlicher Zug des Charakters hervortritt.

Der Wert dieser Statue wird sehr verschieden beurteilt. Von einer Seite hoch gepriesen, ist sie von Andern, namentlich von Zoega, sehr hart beurtheilt. Wir stimmen dem Letzteren wenigstens darin bei, dass das Gewand mit Falten und Fältchen überladen, und dass die Bewegung der linken Hand, die mit dem Rande des Mantels zu spielen scheint, nicht wohl gewählt sei.

Man könnte vermuten, dass dieser in mehreren Kopien erhaltenen Statue ein älteres Original zu Grunde liege; wir glauben, dass dies nicht der Fall ist. Die Anlage des Gewandes verrät durchaus späteren Geschmack. Nur in einigen Attributen hat sich der Künstler an ältere Vorbilder angeschlossen. Zunächst ist die Schlange, welche dieser Statue den Namen der Minerva Medica verschafft hat, da sie auch ein Attribut des Gottes der Heilkunst ist, gewiss von der Parthenos des Phidias entlehnt, aber anders angeordnet, indem sie gleichsam schmeichelnd die Göttin umgibt. Sodann ist die Sphinx auf der Helmspitze ebendaher entnommen.

Abgeb. *Galleria Giustiniani* I Taf. 3. Nibby, *Museo Chiaramonti* II Taf. 4. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* IV Taf. 28,1. Clarac III Taf. 465, 875. Müller-Wieseler II Taf. 19, 205. E. Braun, Vorschule der Kunstmythologie Taf. 61 S. 39. Ruinen und Museen Roms S. 247. Vgl. Welcker, Das akademische Kunstmuseum zu Bonn[2] S. 68, der Zoega's Urteil mitteilt, und Beschreibung der Stadt Rom II,2 S. 91,23.

1437. (769). Athena, Marmorstatue des Vatikan, in der sogenannten Villa des Cassius bei Tivoli, einer reichen durch Pius VI ausgebeuteten Fundgrube antiker Denkmäler, entdeckt und zwar in einem Saal zusammen mit sieben Musenstatuen und einem kitharspielenden Apollo, woraus zu schliessen ist, dass hier Athena als eine den Musen verwandte Göttin aufgestellt war, wie oft auf römischen Sarkophagen diese beiden Gottheiten mit den Musen vereinigt sind. Neu sind der Helmbusch, die Nasenspitze und beide Arme; der rechte, der

den Speer hält, ist gewiss richtig ergänzt, schwerlich aber der linke. Er springt unangenehm vor, und für eine ruhig stehende Figur ist eine solche Haltung des Schildes nicht natürlich. An einer Wiederholung dieser Figur, die sich gleichfalls im Vatikan befindet, ist der linke Arm gewiss richtiger ruhig herabhängend restaurirt.

Nicht allein die Ausführung, sondern auch die Erfindung dieser Figur ist unbedeutend. Es fehlt der Gestalt an Kraft und Energie, die wir doch bei jeder Pallas erwarten. Dass der Mantel, an welchem man auch über dem Schoss einen ganz unnatürlichen Faltenwurf bemerkt, unter den Gürtel gesteckt ist, ist ein namentlich für Athena unpassendes, gesuchtes Motiv. Auffallend sind auch die ungleichen Hälften der Aegis.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* I Taf. 8. E. Braun, Vorschule der Kunstmythologie Taf. 66 S. 41. Clarac III Taf. 466, 873, wo auch die zweite erwähnte Statue Taf. 469, 887 abgebildet ist. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 204, 9. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 374, 112.

1438. Athenakopf aus griechischem Marmor, 1842 zwischen Pompeji und Castellamare gefunden und in den Besitz des Prinzen Karl von Preussen übergegangen. Die Nase ist ergänzt.

Der Kopf ist der Rest einer Statue, die in mehreren Wiederholungen erhalten ist; eine derselben befindet sich im Berliner Museum (N. 73). Die Komposition dieser Statue ist sehr effektvoll, sie zeigt die Göttin mit etwas aufwärts gerichtetem Blick, die Linke in die Seite gesetzt, die Rechte auf den Speer gestützt, ganz in einen malerisch umgeworfenen Mantel gehüllt. Es ist vor allem der Ausdruck grosser selbstbewusster Kraft, und daneben einer frischen Begeisterung, der uns in diesem Bilde der Göttin entgegentritt. Für die Entstehungszeit ist die sehr wirkungsvolle, aber etwas gesuchte Anordnung des Gewandes bezeichnend; wir können die Figur nicht für älter halten als die hellenistische Zeit. Aber dieser wird die gute Komposition auch angehören; der etwas schwärmerische Ausdruck des Kopfes passt vorzüglich für diese Epoche.

Abgeb. *Monumenti* IV Taf. 1. Müller-Wieseler II Taf. 19, 198 a. Vgl. *Annali* 1844 S. 112 (H. Hettner). Für Repliken vgl. Matz, Antike Bildwerke in Rom I S. 164, 521. Dütschke III 152.

1439. Nike, Marmorkopf, gegen Ende des vorigen Jahrhunderts bei Rom gefunden und von Hamilton erworben.

Die Platte, auf welche der Kopf aufgesetzt ist, scheint modern zu sein.

Die Deutung auf Nike wird durch eine besser erhaltene Statue ermöglicht, welche ebenso den Kopf mit einer Medusenmaske bedeckt hat. Allerdings kommt auch Athena mit diesem eigentümlichen Kopfschmuck vor, doch passt auf diese nicht gut der jugendliche, erregte Ausdruck des Gesichtes, welcher für Nike recht bezeichnend ist.

Abgeb. Arch. Ztg. 1857 Taf. 97 S. 1 (= Welcker A. D. V S. 24). *Annali* 1839 Taf. K. S. 226 (Abeken). Vgl. Michaelis, *Ancient marbles* S. 434, 2, die dort genannte Litteratur und *Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma* IX Taf. 19 S. 225 (Ersilia Caetani Lovatelli). Die richtige Deutung gab Helbig (Rheinisches Museum N. F. XXIV S. 303).

1440. 1441. (670. 671). Nike einen Stier opfernd, zwei Marmorgruppen, 1773 von Gavin Hamilton in der sogenannten Villa des Antoninus Pius in Lanuvium gefunden, dann in die Townley'sche Sammlung und mit dieser ins Brittische Museum übergegangen. An beiden sind die Flügel und der rechte Arm der Nike ergänzt.

Die Gruppe, die mit leisen Verschiedenheiten in allen Denkmälergattungen unzählige Male wiederkehrt, stellt ein für einen Sieg dargebrachtes Opfer dar, und zwar ein Stieropfer, welches als das feierlichste galt. Der Künstler hat nicht den wirklichen Vorgang bei der Tötung des Opfertiers nachgeahmt, sondern ein belebteres und poetischeres Bild erfunden, indem er den Stier als fliehend und erreicht von seiner Verfolgerin darstellte. Vielleicht sind diese beiden Gruppen zur Verewigung eines Sieges aufgestellt gewesen, doch ist die Darstellung oft auch nur als beliebte Dekoration ohne Beziehung auf ein bestimmtes Ereigniss wiederholt worden.

Das älteste Exemplar dieser Darstellung fanden wir an der Balustrade der Athena Nike (N. 773, oben S. 286); es ist möglich, dass die ganze Komposition von diesem abhängt. Einen bestimmten Künstler, wie man versucht hat, vermögen wir also für dieselbe nicht anzugeben.

Abgeb. *Ancient marbles* X Taf. 25. 26. Ellis, *Townley gallery* I S. 289. Clarac IV Taf. 637, 1448. 638, 1448A. Vgl. Zoega, *Bassirilievi* II zu Taf. 60. Kekulé, Die Balustrade der Athena Nike [2] S. 22.

1442. (723). Melpomene, kolossale Marmorstatue, höchst wahrscheinlich aus den Ruinen des Theaters des Pompejus hervorgezogen, von Pius VI im Vatikan aufgestellt, seit Napoleon im Louvre. Ergänzt sind der rechte Unterarm mit der Maske

und die Finger der linken Hand, die Nasenspitze und einige Kleinigkeiten.

Wir dürfen es nach ähnlichen, besser erhaltenen Statuen als sicher ansehn, dass Melpomene als Attribute eine Maske und eine Keule gehalten habe: die tragische Muse, deren Charakteristik dem Inhalt und Charakter der von ihr vertretenen Dichtgattung entsprechen musste, hält ausser der im Theater gebräuchlichen Maske die Waffe des Herakles als desjenigen Heros, durch den die griechische Tragödie als Dichtung von den Thaten und Leiden der Heroen am treffendsten repräsentirt wird. Das schwere Aermelkleid und der breite hochsitzende Gürtel gehören zur theatralischen Tracht.

Es kann zweifelhaft scheinen, wie wir die Attribute zu verteilen haben. Wir glauben, dass die Ergänzung insofern das Richtige nicht getroffen hat, als sie die Maske in der Rechten voraussetzt. Diese Hand ruhte vielmehr vermutlich auf der zu Boden gesetzten Keule, während die Linke die Maske hielt. Die Waffe mit der Rechten zu fassen ist sicher natürlicher, vor allem aber würde die Keule auf der linken Seite der Figur die senkrechten Linien in unangenehmer Weise vermehren, während sie auf der anderen Seite dem bewegteren Umriss gegenüber eine angenehme Abwechselung hervorbringt. Auch scheint die sehr ähnliche Figur eines Mosaikbildes für diese Ergänzung zu sprechen.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* II Taf. 26. *Opere varie* IV S. 40. Piroli, *Musée Napoléon* I Taf. 29. Bouillon, *Musée des antiques* I Taf. 43. Clarac III Taf 315, 1046. Vgl. O. Müller, Handbuch S. 631. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 357, 386. Das erwähnte Mosaik Clarac III Taf. 516, 1053.

1443. (770). Sogenannte Urania, Marmorstatue im Louvre, früher in Versailles. Ergänzt sind von Girardon der Kopf mit dem Sternenkranz, der linke Arm, die rechte Hand mit der Rolle. Die Restauration ist ganz willkürlich und der Sternenkranz unantik.

Die Hebung des Gewandes durch die linke Hand hat Veranlassung gegeben, die Figur für eine Spes zu erklären, die aber doch gewöhnlich in anderer, dem altgriechischen Stil nachgeahmter Gewandung dargestellt wird. Wir wissen keine bestimmte Deutung vorzuschlagen; der Stil weist auf die römische Zeit, besonders die Häufung der Falten ist dafür bezeichnend.

Abgeb. Piroli, *Musée Napoléon* I Taf. 40. Bouillon, *Musée des antiques* I Taf. 45. Clarac III Taf. 339, 1898. Vgl. E. Q. Visconti, *Opere*

varie IV S. 513. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 363, 393, und die dort angeführte Litteratur.

1444. Melpomene, Marmorkopf am Dipylon in Athen gefunden.

Der schöne, fein gearbeitete Kopf gehörte wohl der Replik einer mehrfach erhaltenen Muse an, die mit hoch aufgestütztem linken Fusse da steht, und nach der tragischen Maske in ihrer Hand als Melpomene bezeichnet werden darf. Die Uebereinstimmung ist eine völlige, nur trägt die Muse einen Kranz von Weinlaub, dessen breite Blätter noch zum Teil die Locken über der Stirn bedecken. Da aber die Haartracht unseres Kopfes sich ohne die Voraussetzung eines Kranzes, der dann aus Metall gearbeitet war, nicht erklären lässt, so dürfen wir wohl annehmen, dass auch in diesem Punkte Gleichheit herrschte.

Vgl. Sybel 675. Die erwähnte Statue ist E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* I Taf. 20 abgebildet; vgl. K. Lange, Das Motiv des aufgestützten Fusses S. 57.

1445. Muse, Kopf aus Parischem Marmor, von Gavin Hamilton bei Frascati gefunden, jetzt im Brittischen Museum. Der untere Teil der Nase ist neu.

Die Deutung als Muse, auf welche schon die Bekränzung führen könnte, wird ganz besonders durch den Vergleich mit dem Musenkopfe empfohlen, welchen wir auf der Vorderseite der Münzen des Q. Pomponius Musa (etwa 64 v. Ch.) finden. Die Uebereinstimmung im Gesichtsschnitt, Bekränzung und, abgesehen von den kleinen Locken, welche auf den Münzen vor den Ohren herabhängen, auch in der Haartracht ist so gross, dass wir für beide Köpfe ein gemeinsames, statuarisches Vorbild voraussetzen dürfen. Nun zeigen dieselben Münzen des Pomponius als Bild der Rückseite auf den verschiedenen Exemplaren wechselnde Musendarstellungen, im ganzen neun, und ausserdem einen inschriftlich als *Hercules Musarum* bezeichneten leierspielenden Herakles. Da wir nun wissen, dass sich unter der reichen Beute von Kunstwerken, die 189 v. Ch. M. Fulvius Nobilior aus Ambrakia nach Rom brachte, vor allem eine Musengruppe befand, für deren Aufstellung Fulvius einen Tempel des Hercules Musarum stiftete, so ist die Vermutung begründet, dass der Herakles und die Musen eine ursprüngliche Einheit bildeten, und dass uns Nachbildungen dieses Statuenkreises auf den Münzen des Pomponius erhalten seien. Da das Bild von der Vorderseite der Münzen, wie die

Aehnlichkeit mit unserem Kopfe zeigt, auf ein statuarisches Vorbild zurückgeht, so werden wir dieses ebenfalls unter den Musen des Fulvius zu suchen haben, und wir möchten also annehmen, dass wie in diesem Marmorkopfe die Kopie eines jener Ambrakischen Statuen besitzen.

Die Musen des Fulvius waren vermutlich aus Erz und von nicht bedeutender Grösse, wie man aus der im Jahre 1868 aufgefundenen, mit Weiheinschrift des Fulvius versehenen Basis einer derselben schliessen darf. Sowohl die Grösse unseres Kopfes stimmt dazu durchaus, als auch die Arbeit, die in der That ein Bronceoriginal vorauszusetzen erlaubt. Der Kranz z. B. würde sich in Erz viel wirkungsvoller, weil freier und lockerer, herstellen lassen.

Für die Entstehung dieser Werke haben wir als Zeitgrenze nach unten hin das Jahr 189 v. Ch., in welchem sie nach Rom versetzt wurden. Da Ambrakia besonders von Pyrros reich ausgeschmückt worden ist, so liegt die Vermutung nahe, auch diese Gruppe des Herakles mit den Musen sei in seiner Regierungszeit entstanden. Sicher werden wir sie nicht für älter halten dürfen als das dritte Jahrhundert.

Abgeb. *Ancient marbles* XI Taf. 11; vgl. Ellis, *Townley gallery* II S. 54, wo auf die Aehnlichkeit mit den Münzen des Pomponius hingewiesen wird. Ueber die Musen aus Ambrakia vgl. Plinius N. H. 35, 66. Trendelenburg, Der Musenchor S. 12. *Bullettino* 1869 S. 4 (De Rossi).

1446. Weibliche Herme aus feinem weissem Marmor, zugleich mit einer anderen entsprechenden im Theater von Hadrian's Villa zu Tivoli gefunden, früher in Palast Colonna, jetzt im Vatikan.

Die künstliche, hohe Frisur und die Bekränzung mit Weinlaub scheinen einen Zusammenhang der Dargestellten mit der dramatischen Kunst anzudeuten, wozu ja auch der Fundort passt. Da die zweite Herme einen ernsteren Ausdruck zeigt, so hat man vorgeschlagen in den beiden Köpfen die Komödie und die Tragödie zu erkennen. Die kleinliche Arbeit scheint die Entstehung des Werkes in die Hadrianische Zeit zu rücken.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* VI Taf. 10. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* V Taf. 100, 1. 2. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 224. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 429.

1447. (774). Eumusia, Marmorstatuette, mit der Townley'schen Sammlung ins Brittische Museum übergegangen. Der Kopf, der grösste Teil der Arme und die Leier sind neu.

Die Ergänzung der Leier ist nach der Bedeutung der Statue und nach ähnlichen Musenstatuen wahrscheinlich. Die Inschrift, Eumusia, bezeichnet die Figur nämlich als Verkörperung feiner musischer Bildung.

Abgeb. *Ancient marbles* X Taf. 41, 2. Ellis, *Townley gallery* I S. 222. 227. Müller-Wieseler II Taf. 58, 744.

1448—1450. (581.) Aphrodite von Melos, Statue von Parischem Marmor, im April 1820 auf der Insel Milo, dem alten Melos, von einem Bauern, der sein Land bestellte, entdeckt, und zwar in einer Nische an den Mauern der alten Stadt. Der Französische Gesandte in Konstantinopel, Marquis de Rivière, kaufte sie und schenkte sie dem König Louis XVIII von Frankreich, der sie im Louvre aufstellte. Zugleich mit der Statue wurden verschiedene andere Reste von Skulpturen gefunden, die zum Teil sicher nicht zu der Figur gehört haben, während für einige andere, besonders die Bruchstücke eines Armes (1450) und einer Hand (1449) von verschiedenen Seiten ehemalige Zugehörigkeit angenommen wird. Die Statue ist aus zwei Blöcken gearbeitet, deren Fuge unmittelbar über dem Gewande liegt, der linke Arm war aus einem besonderen Stück angesetzt. Ergänzt ist die Nasenspitze und der linke Fuss, soweit er aus dem Gewand hervortritt. Die Ohren trugen Ohrringe.

Die Ergänzung der Statue und somit das Motiv derselben ist trotz vieler Untersuchungen noch nicht mit Sicherheit anzugeben. Wenn freilich das erwähnte Fragment der Hand wirklich zur Figur gehörte, so wäre die Frage erledigt, die Göttin hielte dann wie triumphirend den Apfel in der Linken empor; der Apfel wäre in der That kein unpassendes Symbol für die Göttin. Aber es ist kaum möglich für diese Haltung des Armes und der Hand eine nur im mindesten befriedigende Komposition zu gewinnen, und vor allem erscheint die Arbeit an der Hand so unendlich viel geringer und lebloser, als an irgend einem Teile der Statue sonst, dass es schwer ist, sich von der Zugehörigkeit zu überzeugen. Vor allem aber ist nicht abzusehn, wozu bei dem einfachen, leichten Erheben des Apfels die Göttin eine so angestrengte Haltung angenommen habe, und weshalb sie den rechten Arm so gewaltsam gegen ihre Brust presse. Das erklärt sich doch nur, wenn die beiden Arme eine gemeinschaftliche Handlung ausführten, und also einen Gegenstand der sich an der linken Seite der Göttin befand mit einiger Anstrengung hielten oder wenigstens

berührten. Man hat aus diesem Grunde vorgeschlagen, von dem Fragment ganz abzusehen und die Göttin nach Anleitung erhaltener Darstellungen mit Ares zu gruppiren, dem sie den linken Arm über die Schulter lege, während ihre Rechte wie bittend sich zu ihm wende. Allein dann müsste ihr Kopf mehr ins Profil gestellt sein, auch würde die Biegung des Oberkörpers nach rechts keine Erklärung finden. Am allgemeinsten ist die Annahme verbreitet, dass die Göttin den Schild des Ares in beiden Händen gehalten, ohne sich freilich, was nach der Haltung des Kopfes unmöglich wäre, darin zu bespiegeln, sondern nur wie ein Zeichen des Triumphs. Daraus erklärt man die Biegung des Oberkörpers nach rechts, indem sich die Figur der Last des Schildes leise entgegenstemme, und unter dem linken Fuss setzt man nach analogen Statuen einen Helm voraus, der dann flach auf der Seite liegen müsste. Das Motiv wäre dann der Aphrodite von Capua (1452) ziemlich ähnlich, ohne allerdings völlig mit ihr übereinzustimmen. Es bleibt dabei für unsere Statue immer eine Schwierigkeit. Die Bespiegelung im Schilde ist ein, wenn auch spielendes, doch verständliches Motiv, aber dass die Göttin den Schild mit Anstrengung seitwärts hinhält, ohne ihn zu einem praktischen Zweck zu benutzen, hat keinen rechten Sinn. Der Grund allerdings, welchen man gegen diese Ergänzung vorgebracht hat, sie zerstöre die günstige Ansicht der Figur von der einen Seite her, scheint uns nicht stichhaltig. Die Aphrodite ist offenbar nicht für die Ansicht von allen Seiten her bestimmt, sondern sollte vielmehr vornehmlich von ihrer rechten Seite her gesehn werden, ganz wie die Aphrodite von Capua und die Nike von Brescia (1453); an der linken Seite der Figur ist das Gewand viel nachlässiger behandelt als an der anderen.

Eine ganze Reihe von anderen Ergänzungsversuchen, welche der neueren Zeit angehören, lassen wir unberührt, weil sie uns jeder Wahrscheinlichkeit zu entbehren scheinen.

Noch einen Punkt, welcher die Schwierigkeit der Erklärung vermehrt, müssen wir berühren. Zu den Antiken, die im Auftrage des Marquis de Rivière durch den Vicomte de Marcellus auf Milo erworben wurden, gehört das Bruchstück einer Basis mit den Resten einer Künstlerinschrift und den Spuren eines hermenförmigen Gegenstandes, welchen sie trug. Dieses Bruchstück gehört nicht zu den ersten Funden, es wurde vom Grafen von Marcellus erst bei seiner zweiten Anwesenheit auf Milo erworben, so dass von vorne herein nicht einmal fest steht, dass es am selben Orte wie die Statue gefun-

den ist. Während in älterer Zeit nur der Graf Clarac, der Direktor des Louvre, dies Stück für zugehörig hielt, haben sich neuerdings mehrere Gelehrte in demselben Sinne ausgesprochen. Das Bruchstück selbst ist leider jetzt verschwunden, so dass eine Prüfung der Sache an ihm nicht mehr möglich ist. Wäre das Stück wirklich zugehörig gewesen, so hätten wir rechts neben der Figur eine Herme oder etwas ähnliches anzunehmen, aber die Zugehörigkeit ist uns mehr als zweifelhaft. Der einzige Augenzeuge, der die Frage behandelt, eben Clarac, sagt ausdrücklich, dass der Marmor dieses Fragmentes von dem der Statue verschieden war, dass sich aber seine schräg bearbeitete Fläche an die Bruchfläche der Statuenbasis anschloss, und er vermutet in Folge davon, dass die Statue im Altertum schon beschädigt und durch dieses Marmorstück wieder ergänzt worden sei. Dass dies Inschriftfragment von der eigentlichen Statuenbasis abgebrochen gewesen sei, und dass die Bruchfläche beider Stücke zusammengepasst hätten, wie man neuerdings angenommen hat, sagt Clarac nirgends, ja seine dauernde Betonung des Umstandes, dass eine antike Ergänzung der Basis anzunehmen sei, beweist zur Genüge, dass jenes eben nicht der Fall war. Wie wenig wahrscheinlich aber eine solche Ergänzung sei, und wie wenig die Herkunft des Bruchstückes für die Zusammengehörigkeit spricht, ist offenbar. Doch wird sich Sicheres hierüber nur im Angesicht des Originals der Statue sagen lassen, von welcher man jetzt alle modernen Ergänzungen wieder entfernt hat.

Die Inschrift würde, wenn sie zugehörig ist, die Entstehung des Werkes in die spätere Diadochenzeit rücken. Während ein solcher Zeitansatz früher vielleicht bedenklich erscheinen konnte, wird er jetzt wohl kaum ernstlichen Widerspruch zu fürchten haben; besonders das Gewandmotiv wird sich schwerlich vor der hellenistischen Zeit nachweisen lassen.

Die ungewöhnlich umfangreiche Litteratur über die Aphrodite führen Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 168, 136. Göler von Ravensburg, Die Venus von Milo, an. Von neueren Besprechungen nennen wir nur Ravaisson, *La Vénus de Milo.* Hasse, Die Venus von Milo. Saloman, *La statue de Milo,* dessen Gedanke, die Aphrodite sei als Göttin der Wollust für eine Herakles am Scheidewege darstellende Gruppe erfunden, keiner Widerlegung bedarf. Wie V. Valentin, Die hohe Frau von Milo, Aphrodite in einer Lage dargestellt glauben kann, in welcher antike Künstler sonst nur Nymphen mit den lüsternen Satyrn und Panen vorführen, ist mir ganz unbegreiflich. Die Kritik, welche er in seinem Schriftchen: Neues über die Venus von Milo, übt, ist dagegen meist treffend.

Ueber das verlorene Inschriftfragment teilte Friederichs in der ersten

Auflage S. 334 einen Brief Longpérier's mit, dessen Wiederholung jetzt, wo die Frage von so verschiedenen Seiten behandelt worden ist, nicht mehr nötig scheint; vgl. sonst Leipziger Berichte 1881 S. 92 (Overbeck). Saloman, Ueber die Plinthe der Venus von Milo.

1451. Aphrodite, Marmorköpfchen aus Tralles, in Wien. Ergänzt ist nur die äusserste Nasenspitze.

Der Kopf stimmt im Grossen und Ganzen mit dem der Melischen Aphrodite überein, im Einzelnen finden sich aber manche Unterschiede. Die Form des Gesichts ist schmaler, zarter, die Einzelheiten bestimmter angegeben, das Ganze mehr zierlich als grossartig. Aber dasselbe Original wird beiden Werken zu Grunde liegen.

Abgeb. Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Oesterreich IV Tafel 1, 2 S. 66 (Benndorf). Lucy M. Mitchell, *Selections from ancient sculpture* Tafel 19, 2.

1452. (582.) Aphrodite von Capua, Marmorstatue, im Amphitheater zu Capua um die Mitte des vorigen Jahrhunderts gefunden, zuerst im königlichen Schloss zu Caserta, später im Museum zu Neapel aufgestellt. Ergänzt sind die Nase, beide Arme, das über den linken Oberschenkel herabfallende Ende des Mantels und der unter dem linken Knie herabhängende Zipfel. Die Basis ist in diesem Abguss nicht vollständig: der unterste wulstartige Teil derselben erstreckt sich am Original noch ziemlich weit nach rechts, so dass jedenfalls noch eine zweite Figur darauf gestanden hat. In Neapel ist die Statue von dem Bildhauer Angiolo Brunelli so restaurirt, dass sie in der Linken eine Lanze hält, während die Rechte hinweist auf die nebenstehende Figur, einen Eros mit Köcher und Pfeil in den Händen, der nebst dem obern Teil der Basis in Gips hinzugefügt ist.

Mit Hülfe einiger Münzen der römischen Kolonie Korinth kann die Statue mit Sicherheit ergänzt werden. Dort ist nämlich Aphrodite in derselben Stellung, einen Schild, in dem sie sich spiegelt, in den Armen haltend, dargestellt, und neben ihr ein kleiner Eros mit lebhafter Geberde, wie jubelnd über den Triumph der Mutter, die dem Ares seinen Schild genommen — auch sein Helm liegt unter ihrem Fuss — und ihn zum Spiegel ihrer Schönheit benutzt. Nur ein kleiner Unterschied muss in der Haltung des Schildes zwischen der Münze und der Marmorgruppe angenommen werden: in letzterer wurde der Schild nicht frei gehalten, sondern die eckig gebrochene Falte über dem linken Knie zeigt, dass er an dieser Stelle aufruhte.

Wie das Motiv — die Spiegelung im Schilde — etwas Schwaches und Eitles hat, so sind auch die Formen dieser Aphrodite von unbestimmter, verschwommener Weichheit im Gegensatz zu der frischen Kraft der Melischen (1448), welcher sie in der Komposition nahe steht. Die Statue scheint ein Werk der römischen Epoche zu sein; auf spätere Zeit weist auch die plastische Bezeichnung des Augapfels und die Stirnkrone, die den früheren mehr einfach weiblich als königlich dargestellten Aphroditestatuen fehlt. Vermutlich stand sie in einer Nische des Amphitheaters, in dem sie gefunden, und machte nur den Anspruch eines dekorativen Werks.

Abgeb. Millingen, *Ancient unedited monuments* II Taf. 4. 5. *Museo Borbonico* III Taf. 54. Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 10 S. 161. E. Braun, Vorschule der Kunstmythologie Taf. 75 S. 47. Clarac IV Taf. 598, 1310. Müller-Wieseler II Taf. 25, 268. Vgl. Welcker A. D. I S. 443. Leipziger Berichte 1861 S. 123 (O. Jahn). Gerhard und Panofka, Neapels antike Bildwerke S. 33. 98. Bernoulli, Aphrodite S. 160. Ueber den Fundort siehe Winckelmann, Geschichte der Kunst XII,1 § 5. Rucca, *Capua vetere* S. 138. — Ein ähnliches Motiv bietet auch der Sarkophag Mitteilungen II Taf. 10, nur hilft dort Eros den Schild tragen.

1453. Victoria, Erzstatue, am 20. Juli 1826 an der Westseite des von Vespasian erbauten Tempels zu Brescia gefunden und in demselben, der jetzt zum Museum eingerichtet ist, aufgestellt. Am Kopfband und der rechten Hand sind noch Spuren von Vergoldung zu sehn.

Wie diese Victoria zu ergänzen sei, ist ohne weiteres klar: sie hielt mit der Linken den Schild, welcher mit seinem unteren Rande auf den Schenkel oder vielleicht eine kleine Säule oder dergleichen gestützt war, indem sie mit der Rechten eben die Siegesinschrift eingrub; den Fuss setzte sie offenbar wie die Aphrodite von Capua auf einen Helm. Ebenso wie wir sonst die Siegesgöttin thätig sehn, das Siegeszeichen aufzurichten, so ist sie auch hier mit der Verewigung des Sieges beschäftigt; denn es war, wenigstens in älterer Zeit, durchweg Sitte, auf die zum Andenken an den Sieg geweihten Waffen die Veranlassung der Weihung zu setzen. Dies Aufschreiben des Namens war eine zur Darstellung des Sieges sehr passend gewählte Handlung, da sich in ihr nicht nur der Sieg, sondern auch der zukünftige dauernde Ruhm desselben ausspricht. Dieser letztere Gesichtspunkt scheint in der späteren Zeit fast der allein geltende zu sein, wie auch wir bei den ähnlichen modernen Darstellungen vor allem an den Ruhm des Namens denken.

Dass die Komposition dieser Nike in Beziehung zu den eben besprochenen Aphroditen von Milo und Capua, oder besser zu dem diesen zu Grunde liegenden Original steht, ist offenbar, aber welches diese Beziehung sei, ist schwer zu sagen. Liesse es sich beweisen, dass die Aphrodite von Melos ursprünglich den Schild gehalten habe, wie die von Capua, so wäre der Schluss kaum abzuweisen, dass die Figur zuerst als Nike erfunden sei; für diese ist der Schild und die Haltung durchaus motivirt, für die Aphrodite die Haltung nicht völlig, wenn sie sich nicht in dem Schild spiegelt. Aber zur Entscheidung dieser Frage fehlen uns die Mittel, und wir müssen uns mit der Erkenntniss begnügen, dass in den verschiedenen Werken, wie so oft, dasselbe Motiv zu verschiedenen Zwecken verwendet ist.

Auch wann das Original dieser Nike mit dem Schild geschaffen worden, können wir schwerlich mit Sicherheit angeben. Es ist natürlich viel älter als dieses Exemplar, welches vermutlich den Tempel des Vespasian schmückte, und also auch wohl in dessen Zeit entstanden ist.

Abgeb. Labus, *Museo Bresciano* I Taf. 38—40. Clarac IV Taf. 636 C, 1445 C. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 685. Vgl. O. Müller, Handbuch S. 667. Bernoulli, Aphrodite S. 169. Dütschke IV 375 und die dort angeführte Litteratur.

1454. Sogenannte Aphrodite, Kopf von Parischem Marmor, im Palast Caetani zu Rom. Der Kopf war besonders gearbeitet und darauf berechnet, in eine Statue eingesetzt zu werden.

Die Uebereinstimmung dieses Kopfes mit dem der Nike von Brescia (1453) in Haltung und Gesichtsschnitt ist so gross, dass wir beide auf dasselbe Original zurückführen und also auch für diesen Kopf die Benennung Nike in Anspruch nehmen dürfen. Die Arbeit des Kopfes ist recht gut.

Vgl. Matz, Antike Bildwerke in Rom I S. 210, 797.

1455. (583.) Aphrodite, 1776 von Gavin Hamilton in Ostia gefunden und mit der Townley'schen Sammlung in's Brittische Museum übergegangen. Die Statue besteht aus zwei Marmorblöcken, welche dem verhüllten Unterkörper und dem nackten Oberkörper entsprechen, und zwar ist der obere von etwas hellerer Färbung. Ergänzt sind der linke Arm und die rechte Hand nebst dem über dem Unterarm liegenden Gewandstück.

Leider sind wir nicht im Stande, die richtige Ergänzung und damit das Motiv der Statue anzugeben, die ihrer grossartigen Anlage nach wohl auf ein älteres Werk zurückgeht, wenn dies auch nicht vor die hellenistische Zeit fallen wird, wie die künstliche Anordnung des übrigens bei aller Einfachheit sehr schön gearbeiteten Gewandes zeigt.

Abgeb. *Specimens of antient sculpture* I Taf. 41. *Ancient marbles* I Taf. 8. Ellis, *Townley gallery* I S. 169. Clarac IV Taf. 595, 1302. Vgl. Bernoulli, Aphrodite S. 178.

1456. Aphrodite, Marmortorso, zu Athen, in der Nähe des Lysikratesdenkmales gefunden und ebendaselbst befindlich.

Der Torso zeigt Aehnlichkeit mit einer Statue des Museums Chiaramonti, deren Motiv im Einzelnen aber nicht sicher ist. Aphrodite erhob den rechten Arm, der linke Ellenbogen — und hierin weicht unser Exemplar von dem genannten ab — scheint auf einer Stütze geruht, und so zugleich das um den Unterkörper geschlungene Gewand gehalten zu haben. Die Stellung ist, allerdings mit vertauschten Seiten, der Aphrodite von Ostia (1455) ähnlich. Die Arbeit ist frisch, aber auf der Rückseite, besonders am Gewand, nachlässig.

Vgl. Sybel 287. Bernoulli, Aphrodite S. 183, 7. Die Fundangabe 'Keos' bei Sybel ist irrig, vgl. Literarisches Centralblatt 1881 S. 1660.

1457. (584.) Aphrodite, Büste von Marmor, 1823 im Theater von Arles gefunden und ebendaselbst befindlich. Die Nase ist ergänzt.

Einer der schönsten Aphroditeköpfe und dem Kopf der knidischen Aphrodite des Praxiteles sehr nahe stehend.

Abgeb. Bernoulli, Aphrodite als Titelbild, vgl. S. 213, 9. *Bullettino* 1835 S. 135. Arch. Ztg. 1856 S. 205* (Waagen).

1458. Aphrodite, Marmorkopf, vom Freiherrn von Warsberg in Athen erworben und in seinem Besitz in Wien befindlich.

Der Kopf ist etwas leer und glatt von Arbeit, allerdings dabei recht anmutig. Trotzdem müssen wir dem von verschiedenen Seiten ausgesprochenen Verdacht, der Kopf möge modern sein, Berechtigung zugestehen. Besonders die Arbeit des Haares wäre bei einem antiken Werke ungewöhnlich.

1459. (585). Aphrodite vom Capitol, Marmorstatue in Rom im Thal zwischen dem Quirinal und Viminal gefunden, und zwar war die Figur vermauert wie ein Schatz, den man

vor der Zerstörung retten wollte. Benedikt XIV setzte sie in das Capitolinische Museum. Da sie vermauert war, so ist sie fast unversehrt erhalten, restaurirt sind nur die Nasenspitze, der linke Zeigefinger und der rechte zur Hälfte.

Die Göttin hat das Gewand auf das Wassergefäss an ihrer Seite gelegt und steht nun völlig nackt zum Bade bereit da. Diese Situation ruft unwillkürlich in der edleren Weiblichkeit das Gefühl der Scham hervor, durch welches die gebückte und zusammengeschmiegte Stellung und die Haltung der Arme veranlasst ist. Die Formen sind viel reifer und frauenhafter als die der mediceischen (N. 1460) und wenn wir das jüngere Alter der letzteren der angenommenen Lage entsprechender finden, so ist andrerseits der Ausdruck der Scham in der Capitolinischen Aphrodite tiefer und wahrer.

Dies Werk ist in ganz besonderer Weise durch das Lebensvolle in der Bildung des Nackten ausgezeichnet; freilich ist die weiche Elastizität der Muskeln im Gips weniger fühlbar als im Marmor. Es giebt wenig Statuen, die so sehr durch den Gipsabguss verlieren, wie die Capitolinische Aphrodite.

Versuchen wir eine nähere Zeitbestimmung, so giebt uns zunächst die knidische Aphrodite des Praxiteles eine feste Grenze. Von dieser ist das Motiv entlehnt, indem in der Capitolinischen nur ein weiter vorgeschrittener Punkt dargestellt ist; denn die knidische Aphrodite ist eben im Begriff das Gewand aus der Hand gleiten zu lassen. Aber es ist doch auch ein etwas verschiedener Geschmack in beiden; die knidische Aphrodite gehört einer noch einfacheren, strengeren Richtung der Kunst an, die Capitolinische ist nicht ohne ein gewisses Streben nach Eleganz gearbeitet. Bezeichnend ist das einfach gescheitelte Haar der ersteren gegenüber dem reicheren, anspruchsvolleren Putz der letzteren, bezeichnend auch das mit Franzen besetzte Gewand über dem Wassergefäss, dessen schlanke Form übrigens zwar weniger praktisch ist als das Gefäss neben der knidischen, aber notwendig war um sich mit der Figur zusammenzuschliessen. Die Capitolinische Aphrodite wird demnach als ein Werk aus der Periode nach Alexander zu betrachten sein.

Abgeb. Bouillon, *Musée des antiques* I Taf. 10. Bottari und Foggini, *Museo Capitolino* III Taf. 19. Clarac IV Taf. 621, 1384. Müller-Wieseler II Taf. 26, 278. Vgl. Bernoulli, Aphrodite S. 223. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 220.

1460. (587). Mediceische Aphrodite, Statue aus Parischem Marmor, aus dem Besitz der Familie della Valle 1584 in

den der Medici übergegangen, 1677 aus Villa Medici nach Florenz gebracht. Die Statue ist aus elf Stücken zusammengesetzt, und ergänzt ist der rechte Arm ganz, der linke vom Ellbogen ab, und das vordere Stück der Basis, welches die Inschrift trägt; auch am Kinn und der Brust ist ein wenig geflickt.

Wie wir aus dem Delphin neben der Figur schliessen dürfen, ist die Göttin als Anadyomene, als Meerentstiegene, gedacht und aus diesem Grunde ohne Gewand. Die Besorgniss überrascht zu werden, veranlasst die Bewegung des Kopfes und der Arme, aber die Scham ist weniger ernstlich gemeint, als in der Knidischen und Capitolinischen Aphrodite, deren Stellung viel eindringlicher das Gefühl der Nacktheit und die Bitte um Schonung ausspricht. Die Formen sind sehr zart und fein, die mediceische Aphrodite ist unter allen nackten Aphroditestatuen die jugendlichste, bei der wir aber die Göttin ganz vergessen, die besser durch die volleren kräftigeren Formen der früheren Zeit dargestellt wurde. Ueberhaupt hat der Künstler Alles, was ihr etwas Göttliches geben könnte, ferngehalten; während die früheren Darstellungen der Aphrodite über die natürliche Grösse hinausgehn, hält sich diese innerhalb derselben und allerdings ist für sie das kolossale Mass ebenso eine Unmöglichkeit, wie für die Aphrodite von Melos eine Notwendigkeit. Der kleine Kopf hat unläugbar einen stark sinnlichen Ausdruck, namentlich in den Augen, an denen das bezeichnende Heraufziehn des unteren Augenlides stärker ausgedrückt ist als an irgend einer andern Aphrodite, und besonders charakteristisch ist das Grübchen im Kinn, das der höheren Schönheit als etwas Kleinliches und Spielendes fremd, für diese mehr reizende Schönheit aber bezeichnend ist. Ebenso sind das Armband und die Ohrringe für eine solche Statue passende Zuthaten.

Dass diese Aphrodite, oder besser ihr Original, nicht vor der hellenistischen Zeit entstanden ist, liegt auf der Hand, vgl. zu N. 1459. Die genauere Datirung, welche man aus der Künstlerinschrift des Kleomenes zu gewinnen versucht hat, ist hinfällig, da dieselbe ganz und gar moderne Erfindung ist.

Abgeb. Bouillon, *Musée des antiques* I Taf. 9. Müller - Wieseler I Taf. 50, 224. Clarac IV Taf. 612, 1357. Weitere Abbildungen nennt Dütschke III 548. Vgl. Overbeck, Plastik [3] II S. 379. Bernoulli, Aphrodite S. 224. Arch. Ztg. 1880 S. 13 (Michaelis).

1461. (588). Aphrodite, Marmorstatue, aus der Sammlung Albani ins Museum zu Dresden gekommen. Der obere Teil

des Hinterkopfes ist neu; die übrigen Ergänzungen sind hier im Abguss nicht vorhanden.

Ein ausgezeichnetes Werk, das mit der mediceischen Aphrodite (N. 1460), der es entspricht, wetteifern kann. Besonders schön, frisch und schwellend ist die Brust. Der Kopf ist im Verhältniss etwas grösser und von edlerem Charakter, als an jener; das Grübchen im Kinn fehlt. Auch die Ohrläppchen sind nicht durchbohrt.

Abgeb. Becker, Augusteum Taf. 27—30. Clarac IV Taf. 612, 1358. Vgl. Bernoulli, Aphrodite S. 231, 37. H. Hettner, Die Bildwerke der Antikensammlung zu Dresden [4] S. 122, 276.

1462. (589). Aphrodite, Statue von Parischem Marmor, 1859 von Guidi in Rom gefunden und zwar in Vigna Borelli vor Porta Portese im Bereich der Cäsarischen Gärten neben den Ruinen eines Tempels. Ergänzt sind die rechte Hand, die Finger der Linken die durch kleine Stützen am Bein festgehalten waren, und die Nasenspitze. Die Statue wurde nach Petersburg verkauft, wo sie sich jetzt befindet.

Diese Aphrodite stimmt bis auf die Haltung des Kopfes mit der mediceischen überein. Sie ist schlichter und anspruchsloser, aber in den Formen weit kälter.

Vgl. *Annali* 1860 S. 418 (C. L. Visconti). Bernoulli, Aphrodite S. 232, 44. Guédéonow, *Musée de sculpture antique* [2] S. 102, 343.

1463. (590). Aphroditekopf von griechischem Marmor, im Anfang dieses Jahrhunderts bei den Thermen des Diocletian gefunden, im Vatikan befindlich. Brust und Nase sind ergänzt.

Sehr elegant und graziös gearbeitet, aber ohne tieferen Ausdruck. Der Kopf kommt dem Typus der mediceischen Aphrodite am nächsten.

Abgeb. F. A. Visconti und Guattani, *Museo Chiaramonti* I Taf. 27. Sickler und Reinhart, Almanach aus Rom II 1811 Taf. 10 S. 139. Vgl. Bernoulli, Aphrodite S. 236, 67. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 71, 511. Die Fundnotiz bei E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 277 wird auf Irrtum beruhen.

1464. Aphrodite, Kopf von griechischem Marmor in der Münchener Glyptothek.

Der Kopf entspricht der mediceischen Aphrodite; die Ausführung ist mässig.

Vgl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek [4] S. 170, 139.

1465. Aphrodite, kleines Marmorköpfchen aus Rom, im Besitz Alfred von Sallet's in Berlin.

Auf die Deutung führen Haartracht und Ausdruck; besonders der nach oben gerichtete Blick giebt dem Köpfchen etwas Sehnsüchtiges.

1466. (593). Aphroditentorso von Marmor, unbekannten Ortes.

Dieser schöne, ungemein lebensvoll gearbeitete Torso scheint von einer Wiederholung der Mediceischen Aphrodite zu stammen.

Vgl. Bernoulli, Aphrodite S. 235, 56. Die Notiz, dass sich das Original in Tegel befinde, scheint auf Verwechselung zu beruhen.

1467. (449). Badende Aphrodite, Marmorstatue im Louvre. Ergänzt sind das linke Bein vom Knie ab, der linke Arm fast ganz und die rechte Hand. Die Haltung ist sicher die ursprüngliche.

Die Göttin hockt im Bade und ist bemüht, mit der Linken die dem Rücken naheliegenden Körperteile zu erreichen, weswegen sie auch den rechten Arm emporhebt. Die Komposition ist von grosser Anmut, doch ist nicht zu läugnen, dass sie auf sinnlichen Reiz berechnet ist. Die ganze Stellung, das Zusammengeschmiegte der Glieder, das Herauspressen einzelner Teile, wie der Brust, durch die Bewegung des Arms, wodurch weich elastische Schwellungen entstehn, deutet auf eine etwas raffinirte Kunstrichtung.

Wir besitzen eine ziemlich grosse Zahl solcher kauernder Aphroditengestalten, von denen die einen die Göttin nur einfach zusammengeschmiegt zeigen, während sie bei den andern, zu welchen dieses Exemplar gehört, wirklich mit ihrer Reinigung beschäftigt ist. Uns scheint die erstere Klasse der ursprünglichen Komposition näher zu stehen, als diese; die Erfindung ist formal wie inhaltlich die einfachere und ansprechendere. Man darf sich nämlich vorstellen, dass die Göttin sich unter eine von oben herabsprudelnde Quelle kauere, um das Wasser so über ihren Leib hinrieseln zu lassen, oder man könnte eine Dienerin, etwa eine Nymphe, hinzudenken, welche Wasser über ihren Rücken ausgösse, doch wird eine solche Gestalt nicht zu der Komposition gehört haben, und die erstere Vorstellung daher der Absicht des Künstlers am nächsten kommen. Vortrefflich ist in diesen Gestalten das leise Zusammenschauern des Körpers bei Berührung des kühlen Wassers ausgedrückt.

Dieser Komposition gegenüber ist unsere Figur ein Fortschritt zu einem weniger poetischen, etwas alltäglicheren Ge-

danken; dass das Bad zugleich eine Reinigung des Körpers sei, wird uns zu sehr deutlich gemacht. Allerdings gab die geringe Aenderung der Armhaltung dem Künstler Gelegenheit zu dieser sehr anmutigen, reizenden Bewegung.

Wir wissen, dass in Rom eine badende, und zwar im Bade sitzende Aphrodite existirte, die ein Werk des Daidalos war. Wir haben Nachricht von zwei Künstlern dieses Namens ausser dem mythischen, einem Sikyonier, welcher um 400 v. Chr. blühte und einem weniger bekannten Bithynier, der ins dritte Jahrhundert gehört. Man hat die Statue dem ersteren zugeschrieben, weil Nachahmungen derselben schon auf Gemmen vorkämen, die nach Stil und Fundort nicht unter das vierte Jahrhundert herabgerückt werden können, welche also die Existenz derselben schon in dieser Zeit voraussetzten. Dagegen ist zu bemerken, dass diese Gemmen nicht ganz mit dem Motiv unserer Figur übereinstimmen, und vor allem, dass ganz ähnliche Gestalten badender Frauen schon lange vor der Zeit des Daidalos von Sikyon vorkommen, so dass wir keinen Grund haben nun jene Gemmen auf sein Werk zurückzuführen. Damit fällt aber jeder Grund hin, der uns bewegen könnte in dem älteren Daidalos den Künstler eines Werkes zu sehn, welches nach seiner ganzen Auffassung und, wenn dieser in den Kopien nicht völlig verloren gegangen ist, nach seinem Stil einer späteren Zeit zugeschrieben werden muss. Wir halten also den Bithynier Daidalos für den Schöpfer dieses anmutigen Typus, und zwar möchten wir glauben, dass der geschilderte einfachere seinem Original am nächsten kommt, so dass unsere Statue nur mittelbar von ihm abhängig wäre.

Die Aphrodite des Daidalos, die Plinius in Rom sah, war von Marmor, und auf Marmor ist die ganze Komposition berechnet, die in Erz ihre grössten Schönheiten verlieren würde. Nicht so gewiss ist, welche Grösse sie hatte. Die meisten uns erhaltenen Darstellungen der badenden Venus sind wie das vorliegende Exemplar weit unter Lebensgrösse, aber es existiren auch lebensgrosse Kopien. Wir sind daher geneigt, die ersteren als verkleinerte Kopien anzusehen, obschon man zu Gunsten der anderen Ansicht geltend machen könnte, dass für die Darstellung einer badenden Aphrodite die natürliche Grösse gleichsam zu anspruchsvoll, das kleinere Format dagegen passender und daher für die Originalgrösse zu halten sei.

Abgeb. Piroli, *Musée Napoléon* I Taf. 59. Bouillon, *Musée des anti-*

ques I Taf. 15, 1. Clarac III Taf. 345, 1417. E. Q. Visconti *Opere varie* IV T f. 12 S. 69. Weitere Litteratur siehe bei Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 187, 147. Ueber die vielfachen Wiederholungen des Typus vgl. Bernoulli, Aphrodite S. 313. *Compte-rendu* 1870 S. 57. 215 (Stephani). *Gazette archéologique* IV Taf. 12. 13 S. 68. Rayet, *Monuments de l'art antique* II Taf. 53. *Bulletin hellénique* VI Taf. 17 VII S. 90.

Dass die Statue auf den Bithynier Daidalos zurückgehe, hat Stark in den Leipziger Berichten 1860 S. 78 ausgeführt, widersprochen hat Stephani im *Compte-rendu* 1859 S. 123. Vgl. Overbeck, Plastik [3] I S. 407. Kunstmythologie II S. 60. Eine badende Artemis, welche sich unter einen Sturzbach kauert, ganz wie wir es für die Statue voraussetzen, findet sich auf pompejanischen Bildern; vgl. Helbig, Wandgemälde S. 69, 249 b. 251. Sogliano, *Le pitture murali Campane* S. 29, 115.

1468. (586.) Aphrodite, Marmortorso in Neapel. Dieser schöne Torso kann nach einer in mehreren Exemplaren erhaltenen Glaspaste restaurirt werden, es ist nämlich eine Aphrodite im Begriff ihr Gewand abzulegen um ins Bad zu steigen. Der rechte Arm war gekrümmt und die etwas über die Schulter erhobene Hand hielt die andere Hälfte des Gewandes, dessen Zipfel auf ein neben der Figur stehendes Wasserbecken herabhing. Der Moment also ist der, wo die Göttin das Gewand bereits auseinandergeschlagen, so dass es sich nun an ihrem Rücken als ein faltenreicher Hintergrund hinspannt, aber noch einen Augenblick zögert, es fallen zu lassen, um ins Bad zu steigen.

Es ist nicht zu läugnen, dass das Motiv sehr schön und wirkungsvoll ist, nicht geringere Bewunderung aber verdienen die Formen, die dem Typus der knidischen Aphrodite nahe kommen, von welcher ja auch das allerdings frei und selbständig umgestaltete Motiv abstammt. Wir müssen diesen Torso der Zeit nach nicht allzulange nach der Aphrodite des Praxiteles ansetzen.

Die einzige Abbildung ist auf dem Titelbild vom *Museo Borbonico* IV. Ein Exemplar der oben erwähnten Glaspaste ist abgebildet bei Gerhard, *Venere Proserpina* S. 31. Die Zweifel, welche Bernoulli (Aphrodite S. 280) an der Richtigkeit der oben vorgeschlagenen Ergänzung äussert, sind nicht zutreffend. Der linke Arm der Statue ist allerdings etwas höher erhoben, als bei der Paste, aber durchaus nicht so hoch, dass das Motiv beeinträchtigt würde.

1469. (594.) Aphrodite, Marmorstatue in Syrakus, wo sie 1804 von Landolina in einem Garten, genannt di Bonavia, gefunden wurde. Die Stützen auf der Brust dienten dazu, den rechten Arm zu halten, der den Busen bedeckte.

Die frischen lebensvollen Formen der Figur lassen ein Werk guter Zeit erkennen und zwar ist es dem voller gebil-

deten Typus der Göttin verwandt, nur hat die Anordnung des Gewandes etwas Absichtliches, was auf spätere Entstehung deutet. Es ist rein formell betrachtet von grosser Wirkung, wie sich das Gewand der Göttin bläht und den nackten Formen einen reich belebten Hintergrund bietet, aber es ist eben auch nur eine rein formelle Zuthat, die weder aus der Situation noch aus dem Charakter der Figur folgt. Und so schliesst sich denn diese Statue den zahlreichen Figuren an, die auf Darstellung des Göttlichen, ja überhaupt des tieferen Ausdrucks verzichten und nur aus der Neigung nach formeller Anmut entstanden sind.

Abgeb. Serradifalco, *Antichità di Sicilia* IV. Clarac IV Taf. 608, 1344. Politi, *Sul simulacro di Venere trovato in Siracusa.* Vgl. Bernoulli, Aphrodite S. 255.

1470. (595.) Aphrodite, Marmorstatue, 1775 in einem antiken Bade zu Ostia gefunden, in die Townley'sche Sammlung übergegangen und mit dieser ins Brittische Museum Am Original sind beide Arme ergänzt und der Kopf neu aufgesetzt.

G. Hamilton, unter dessen Aufsicht die Ergänzung ausgeführt ist, nahm an, dass die Figur in der Linken einen Spiegel gehalten und mit der Rechten ihren Schoss bedeckt habe; der Vergleich einer Broncestatuette der Sammlung Dutuit scheint aber eine etwas abweichende Ergänzung zu empfehlen. Diese Statuette stimmt zwar nicht völlig mit der Londoner Figur überein, aber doch so weit, dass man sieht, beide gehen auf dasselbe Original zurück. In jener Statuette nun hält Aphrodite in der Rechten einen kleinen runden Spiegel, in welchen sie blickt, während sie mit dem Zeigefinger der andern Hand ihr Kinn berührt. Von dem Finger könnte der undeutliche Rest an dem Kinn herrühren; der Kopf würde dann etwas weniger nach seiner rechten Seite geneigt sein müssen. Es scheint also, dass Aphrodite hier mit der Verschönerung ihres Aeusseren beschäftigt dargestellt war, eine an sich nicht sehr edle Vorstellung, die aber durch die Rücksicht auf den Aufstellungsort empfohlen wurde. Wir dürfen aus dem Fundorte schliessen, dass auch manche andere der zahlreichen nackten Aphroditestatuen zur Ausschmückung von Bädern gedient haben. Die im Bade kauernde Aphrodite z. B. eignete sich dazu gewiss sehr gut. Es lässt sich nicht läugnen, dass solche Statuen für Frauenbäder in üppiger Zeit gleichsam als Vorbilder und Ideale der Besucherinnen eine passende Verzierung waren.

Abgeb. *Specimens of antient sculpture* II Taf. 14, 15. *Ancient marbles* II Taf. 22. Ellis, *Townley gallery* I S. 175. Clarac IV Taf. 625, 1403. Vgl. Bernoulli, Aphrodite S. 267. Die im Text genannte Statuette ist *Gazette archéologique* VI Taf. 15 S. 96 abgebildet.

1471. (611.) Sogenannte Psyche von Capua, Marmorstatue, im Amphitheater von Capua zugleich mit der Aphrodite (N. 1452) gefunden und in Neapel befindlich. Die glatt abgeschnittenen Flächen an Kopf und Armen rühren von angesetzten, jetzt verlorenen Teilen her; die gewöhnliche Annahme dass dies Ausbesserungen des Altertums seien, ist durchaus nicht zwingend, vielmehr haben neuere Beobachtungen zur Genüge gelehrt, dass die antiken Künstler gleich bei der Ausführung einzelne Teile anzustücken sich durchaus nicht scheuten. Auch der linke Arm, soviel davon erhalten, ist angesetzt. In moderner Zeit aber ist eine rücksichtslose Ueberarbeitung wenigstens des Rumpfes der Figur vorgenommen worden, indem die beschädigten Teile statt ausgebessert zu werden, einfach abgemeisselt wurden. Die Brust, namentlich die rechte, ist dadurch ganz flach geworden, auch die rechte Hüfte und das Gewand sind nicht unberührt geblieben.

Die Benennung Psyche ist teils veranlasst durch eine an der rechten Schulter befindliche Vertiefung mit zwei Löchern darin, woraus man auf eingesetzte Flügel schloss, teils durch den melancholischen Charakter des Ganzen. Ein Versuch, das ursprüngliche Motiv zu rekonstruiren, denkt sich die Figur nach Analogie von Gemmenbildern als eine trauernde, von Eros gefesselte Psyche mit auf den Rücken zusammengebundenen Armen. Allein dies ist wegen der Richtung der Arme, namentlich des linken, schwerlich möglich. Auch ist es uns fraglich, ob die Fignr nicht zu ernst ist, um mit jenen Gemmen oder ihrem Original, das vermutlich einen etwas spielenden Charakter hatte, verglichen zu werden. Ja es ist Grund, überhaupt an der Benennung Psyche zu zweifeln, weil die Figur für Psyche, die doch immer etwas jugendlicher ist, zu reif entwickelt scheint. Man hat darum auch mit Bestreitung einstmaliger Beflügelung an eine Aphrodite gedacht, ohne freilich das Motiv der Figur in überzeugender Weise zu erklären.

Früher galt dies Fragment als ein Werk ersten Ranges, als dessen Urheber man sogar Praxiteles zu bezeichnen wagte. Allein schon der Fundort, der es doch wahrscheinlich macht, dass das Werk als architektonische Dekoration benutzt ist, macht jene Annahme bedenklich. Heutzutage wird Niemand

im Ernst an einer solchen Vermutung festhalten. Wir machen nur auf die weich verschwommene Ausführung des Kopfes aufmerksam, die auf spätere Zeiten deutet, wenn es auch möglich wäre, dass ein älteres Original zu Grunde läge.

Abgeb. Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 62,1. Millingen, *Ancient unedited monuments* II Taf. 8. *Museo Borbonico* XV Taf. 42. Clarac IV Taf. 649, 1493. Der Ueberschätzung des Werkes trat schon der Bildhauer Emil Wolff im *Bullettino* 1833 S. 132 entgegen. Als gefesselte Psyche erklärte die Figur Kekulé (*Annali* 1864 S. 144). Vgl. Bernoulli, Aphrodite S. 282.

1472. (596.) Aphrodite, Marmorstatue, mit der Chigi'schen Sammlung 1728 nach Dresden gekommen. Ergänzt sind der rechte Arm, die linke Hand mit dem Gefäss und der Delphin.

Das Motiv der Statue, besonders die ehemalige Bewegung des linken Armes, ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen; die Deutung auf Aphrodite wird dadurch empfohlen, dass bei einer Wiederholung der Figur ein Eros auf dem Delphin reitet. Vermutlich diente diese Figur, wie es bei anderen ganz ähnlichen noch deutlich sichtbar ist, als Brunnenverzierung, indem der Delphin als Wasserspeier benutzt wurde.

Die weiche Grazie der Bewegung und Formen und das zwar hübsche, aber etwas absichtliche Gewandmotiv verbieten, das Original dieser Figur in der Zeit vor Alexander zu suchen.

Abgeb. Becker, Augusteum Taf. 104. Clarac IV Taf. 601, 1319. Vgl. H. Hettner, Die Bildwerke der Antikensammlung zu Dresden S. 70, 65. Bernoulli, Aphrodite S. 373. Michaelis, *Ancient marbles* S. 348,36. 524,6.

1473. Statuette aus weissem Marmor von Dolianà, in der Nähe des Theaters zu Argos gefunden und dort aufbewahrt.

Eine weibliche Gestalt, bekleidet mit einem langen Gewand, das auf den Schultern offen gelassen von der Brust herabgeglitten und erst darunter zu einer Art von Knoten geschürzt ist, steht in etwas bewegter Stellung da; der linke Fuss ist auf einen am Boden sitzenden Schwan gestellt. Der linke Oberarm lag fest an den Körper, und presst ausser dem Gewand einen Zipfel des Mantels fest, welcher den Rücken, den linken Unterschenkel und rechten Oberschenkel bedeckt. Eine Deutung ist bei dem Mangel der Arme und des Kopfes schwer zu geben, der Schwan führt auf Aphrodite, aber auch eine Quellnymphe oder Leda wären möglich. Die Arbeit ist etwas manirirt und flüchtig.

Vgl. Mitteilungen IV S. 150, 489 (Milchhöfer). Bernoulli, Aphrodite S. 167,6. Arch. Ztg. 1858 S. 198* (Conze). Eine Wiederholung findet sich in Paris; vgl. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 186, 146.

1474. (597.) Aphrodite, Torso von Marmor. Wo das Original sich befindet, wissen wir nicht; der Abguss stammt aus Wien.

Nach kleinen Broncen und Gemmen kann dieser Torso mit Sicherheit ergänzt werden. Aphrodite war nämlich an ihrem Haar beschäftigt und zwar drückte sie die Tropfen des Meeres heraus; wir besitzen in dieser oft wiederholten Figur gewiss das Motiv der berühmten Anadyomene des Apelles. Damit ist auch zugleich eine Zeitgrenze gegeben: die Figur ist nicht eher als in alexandrinischer Zeit entstanden. Wahrscheinlich hatte das Original dieselbe Grösse, es entspricht wenigstens solcher graziösen Auffassung der Gottheiten, die dieser Zeit eigen ist, das geringere halbe Lebensgrösse kaum überschreitende Maass der Figuren.

Vgl. Bernoulli, Aphrodite S. 286,4.

1475. (598.) Torso einer Aphrodite von Pentelischem Marmor, im Anfang des Jahrhunderts in Alexandria gefunden, später im Besitz des Generalkonsuls De Roussel in Nîmes, seit 1855 in dem des Herzogs von Ahremberg in Brüssel. Der Torso wurde im Schlamm eines Canals gefunden; die Spuren davon finden sich am Marmor noch als feste, braune Reste. Der linke Arm war besonders gearbeitet, er zeigt eine glatte Schnittfläche und in der Mitte die Spur eines eisernen Stiftes.

In diesem Torso ist ein namentlich in kleinen Broncen (vgl. die folgenden Stücke) sehr häufig wiederkehrender Aphroditetypus erhalten. Die Göttin ist an der Sandale beschäftigt zu denken, sie zieht dieselbe mit der Rechten von dem linken Fuss, während der linke Arm balancirend erhoben ist. Ein Original von Erz liegt der Figur zu Grunde; denn auf Erz ist die ganze Ausführung berechnet. Der Block, der hier in der Marmorkopie das erhobene linke Bein unterstützt, beeinträchtigt nicht allein auf's empfindlichste die Grazie des Werks, sondern macht auch die balancirende Geberde des linken Armes überflüssig. Keine der erhaltenen Kopien reicht über halbe Lebensgrösse hinaus; schwerlich wird auch das Original grösser gewesen sein. Dem Charakter des Werks scheint ein geringeres Maass zu entsprechen.

Das Original dieser frisch und lebensvoll gearbeiteten Figur kann natürlich nicht vor der Zeit des Praxiteles entstanden

sein. Erst zur Zeit dieses Künstlers beginnt die Richtung, die Götter in Situationen des täglichen Lebens darzustellen. Nur auf die Grazie der Stellung und Formen kam es dem Künstler dieser Aphrodite an, etwas Göttliches darzustellen war nicht mehr sein Bestreben.

Vgl. Bernoulli, Aphrodite S. 330,4. Stark, Städteleben, Kunst und Altertum in Frankreich S. 595. Die Notizen über den Zustand des Originals verdanke ich der Freundlichkeit G. Körte's, der auf meine Bitte dasselbe genau untersucht hat. Die Inschrift am Fussgestell, welche *Diane* zu bedeuten scheint, ist erst im Gips angebracht. Zum Motiv vgl. auch Arch. Ztg. 1869 S. 97,5 (J. Friedländer).

1476. (599). Aphrodite, kleine Broncefigur im Antiquarium zu München.

In dieser kleinen Figur ist der eben besprochene Typus der ihre Sandale lösenden Aphrodite vollständig erhalten. Nur fragt sich sehr, ob dieses Exemplar antik sei; die Patina des Originals, das aus dem italienischen Kunsthandel stammt, sieht verdächtig aus.

Abgeb. Lützow, Münchener Antiken Taf. 4 S. 10. Stark in der Eos I S. 164 fasst die Figur falsch auf. Der Typus kommt fast in jedem Kabinet vor; die grössten Exemplare sind das *Gazette archéologique* I Taf. 13 S. 61 (Chanot) abgebildete des Brittischen Museums und eines im Palast Colonna.

1477. (600). Aphrodite, kleine Broncefigur aus Herkulanum, in Neapel befindlich.

Derselbe Typus, nur ist das Attribut, der Delphin, nicht allein überflüssig, sondern auch störend. Das Original hat goldne Bänder an Armen und Beinen; der letztere Schmuck ist an Frauen und Kindern, namentlich in den pompejanischen Kunstwerken sehr beliebt, einzeln sieht man ihn auch an Männern.

Abgeb. *Antichità di Ercolano, Bronzi* II S. 53. Müller-Wieseler II Taf. 26, 283. Vgl. Winckelmann, Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen § 56.

1478. Aphrodite, Broncestatuette in Arolsen.

Eine Wiederholung der eben besprochenen Figuren; dass die Göttin hier ein Diadem trägt, ist eigentlich wenig passend.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 50, 65.

1479. (606). Aphrodite Kallipygos, Marmorstatue, mit der Farnesischen Sammlung nach Neapel gekommen. Ergänzt und zwar mangelhaft ergänzt sind von Albaccini der Kopf und alles Nackte über der Gewandung, der linke Arm von der Schulter an mit dem Gewandstück, das er hält, und das rechte

Bein vom Knie abwärts. Canova lehnte die Ergänzung ab, weil er nicht mit den erhaltenen Teilen rivalisiren zu können glaubte.

Die Ergänzung ist im Wesentlichen richtig, sie kann durch Wiederholungen der Figur in einer kleinen Bronce und auf Gemmen kontrolirt werden. Die Göttin entblösst den in ihrem Beinamen bezeichneten Körperteil und sieht sich danach um, als ob sie, seiner Schönheit gewiss, auf ihn die Blicke der Bewunderer richten wolle. Es gab nämlich in Syrakus ein Heiligtum der Aphrodite Kallipygos, angeblich von ein paar armen aber schönen Mädchen gegründet, die ihre Schönheit und zwar die Schönheit eines gewissen Körperteils ebenso wie die Statue der Kritik exponirt und dadurch die Ehe zweier vornehmen Jünglinge gewonnen, dann aber aus Dankbarkeit die Aphrodite Kallipygos in dieser an die Veranlassung ihres Glücks erinnernden Stellung geweiht hatten.

So widerwärtig das Motiv der Statue und seine Veranlassung uns vorkommen mag, so dürfen wir doch die Verschiedenheit griechischer Sitte und Anschauung nicht vergessen. Dem ästhetischen Enthusiasmus wurden oft die ethischen Rücksichten geopfert; wir erinnern nur daran, dass schöne Menschen nur um ihrer Schönheit willen nach dem Tode heroisirt wurden und gottgleiche Ehren erhielten, und von Einzelheiten sei nur statt vieler anderen die bekannte That der Phryne erwähnt, die es wagen konnte sich dem versammelten Volk als Aphrodite Anadyomene zu zeigen, weil sie gewiss war, Bewunderung und nicht Tadel zu ernten.

Die Statue ist trotz ihrer grossen Schönheit offenbar verhältnissmässig spät entstanden. Die entblössten Aphroditestatuen, so weit wir sie kennen, sind durchgehends unschuldiger und weiblicher. Wir sehen die Statue als ein Produkt jener raffinirten, technisch ungemein bedeutenden, aber ethisch bedenklichen Kunstrichtung an, welcher auch der schlafende Hermaphrodit entstammt.

Abgeb. Müller-Wieseler II Taf. 25, 276. Clarac IV Taf. 611, 1352. Andere Litteratur siehe bei O. Müller, Handbuch § 377, 2. Bernoulli, Aphrodite S. 341. Vgl. N. 1480.

1480. Aphrodite Kallipygos, Broncestatuette in Arolsen, der eben besprochenen Statue bis auf die etwas abweichende Anordnung des Gewandes gleich.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 53, 79. Bernoulli, Aphrodite S. 343.

1481 (614) Hermaphrodit, Statue aus Carrarischem Marmor, im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts in Rom, nahe den Thermen des Diocletian gefunden, zuerst im Borghesischen Besitz, seit 1808 im Louvre. Ergänzt ist von Bernini die Matratze, die aber im Abguss wieder entfernt ist, sodann der linke Fuss, die Finger der linken und einige der rechten Hand, endlich einige kleinere Stücke.

Aus der Stellung und anderen Anzeichen geht hervor, dass der Hermaphrodit wollüstig träumend gedacht ist. Der widerwärtige Gedanke des Werks aber ist mit seltener Grazie dargestellt. Die Formen, in denen das Weibliche weit mehr hervorgehoben ist als das Männliche, um den sinnlich schmeichelnden Eindruck möglichst zu verstärken, auch die geschwungene Linie des Rückens, sind von höchstem Reiz, so dass Winckelmann sagte, in der Wahl der schönsten Teile aus alten Statuen würde man einen weiblichen Rücken von ihm zu nehmen haben. Auch das Haar ist mit der grössten Eleganz gearbeitet. Die quer über den Kopf laufende Flechte ist ein bei jugendlichen Figuren beliebtes Motiv der spätern Kunst. Ueber derselben bemerkt man eine kleine runde Vertiefung, die eine schmückende Gemme darstellen oder aufnehmen sollte.

Aber gerade darin, dass ein widerwärtiger Gedanke in allen Reizen der Form dargestellt ist, liegt das Raffinirte des Werks. Es ist das verführerischeste unter allen Werken des Altertums und gehört der oben (zu N. 1479) erwähnten Kunstrichtung an, die im Besitz der höchsten formellen Meisterschaft sich nicht scheute, selbst das Sinnenkitzelnde dem Auge einzuschmeicheln. Der Hermaphrodit ist übrigens eine späte Kunstschöpfung, schwerlich älter als die Zeit Alexanders des Grossen; diese üppigste Auffassung des Hermaphroditen wird aber nicht die älteste sein.

Es ist vielfach die Meinung ausgesprochen, dass die Figur eine Kopie des von Plinius erwähnten Hermaphroditen des Polykles, eines Künstlers aus dem dritten oder dem zweiten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung sei. Allein diese Meinung ist nicht bloss ohne allen äusseren Anhalt, sondern es steht ihr auch entgegen, dass dieser Hermaphrodit schwerlich auf ein Original von Bronce, wie die Figur des Polykles es war, zurückgeführt werden kann. Er ist ganz auf Marmor berechnet, seine schmeichelnde Weichheit würde in Erz bedeutend an Wirkung verlieren, wie überhaupt eine Kunstrichtung,

die auf Sinnenreiz ausgeht, lieber in Marmor arbeiten wird, als in dem ernsteren Erz.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Monumenti scelti Borghesiani* I Taf. 14 S. 112. Bouillon, *Musée des antiques* I Taf. 63. Clarac III Taf. 303, 1552 Müller-Wieseler II Taf. 56, 712. Weitere Litteratur führt Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 345, 374 an. Vgl. *Annali* 1882 S. 245 (Kieseritzky). Hermes XIX S. 308 (Robert).

1482 (615) Hermaphrodit, Marmortorso, vermutlich in Villa Pamfili in Rom.

Der schöne Torso stammt von einer Replik der Statue N. 193 des Berliner Museums. Die Arbeit ist weich und gut.

Vgl. O. Müller's Handbuch § 392, 2.

1483 (617). Weiblicher Torso, im Jahr 1807 von Athen nach Rom gebracht und dort von W. von Humboldt erworben, in dessen Schloss Tegel er sich jetzt befindet.

Man denkt bei dem Torso zunächst an eine Aphrodite, doch ist die geringere Fülle in Hüfte und Bauch dieser Annahme entgegen, und da an beiden Seiten der Figur Stützen zurückgeblieben sind, die auf verbundene Figuren schliessen lassen, so ist die Vermutung sehr ansprechend, der Torso gehöre einer Figur aus der Gruppe der drei Grazien an. Das Werk ist von der höchsten Schönheit, die völlige Nacktheit aber erlaubt uns nicht, zu hoch in der Zeitbestimmung hinaufzugehen. Denn die Nacktheit der Grazien ist wohl erst in verhältnismässig später Zeit üblich geworden.

Vgl. Waagen, Das Schloss Tegel und seine Kunstwerke S. 7.

1484 (618). Sogenannte Flora Farnese, Marmorstatue, gefunden in den Bädern des Caracalla bei Rom, als man unter Pabst Paul III aus dem Haus Farnese daselbst Ausgrabungen anstellte, bis gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts im Palast Farnese zu Rom befindlich und dann mit den übrigen Farnesischen Schätzen nach Neapel versetzt, wo sie sich noch jetzt befindet. Es fehlten an ihr der Kopf, die Vorderarme und die Füsse; im sechzehnten Jahrhundert ergänzte sie Guglielmo della Porta als Flora, seine Ergänzungen wurden aber abgenommen. Die jetzige Restauration, die gleichfalls eine Flora voraussetzt, ist im Jahr 1796 von zwei Künstlern besorgt, von Filippo Taglioni, der den Kopf und Carlo Albaccini, der die andern Gliedmassen verfertigte.

Winckelmann glaubte, die Figur stelle eine Muse vor und zwar, da sie nach Art tanzender Mädchen mit der Rechten

ihr Kleid in die Höhe hebe, entweder Erato oder Terpsichore, denen die Tänze geweiht seien. An einer andern Stelle nennt er sie eine Hore. Gegen eine Muse spricht hauptsächlich das völlige Durchscheinen des Nackten durch das Gewand, das sich in diesem Grade doch nur bei Wesen, denen ein sinnlicher Charakter eigen ist, z. B. an Mänaden oder Aprodite findet, für eine Muse aber unschicklich wäre. Nach einer andern Meinung ist die Statue einfach als Tänzerin aufzufassen, aber das Aufheben des Gewandes ist bei dem Stande der Figur nicht durch eine Tanzbewegung zu motiviren, sondern charakterisirt nur ein leichtes, graziöses Fortschreiten. Ausserdem würde man das kolossale Mass auffallend finden, da sich die Genrefiguren, wie es ihrem Wesen natürlich ist, meistens in der Sphäre der Lebensgrösse halten. Nach der neuesten Vermutung hielt die Figur in der Linken eine Schale und stand dem Farnesischen Herakles (N. 1265), der gleichfalls in den Bädern des Caracalla gefunden, als Hebe, die dem müden Heros den Labetrunk reicht, gegenüber. Aber die üppigen Formen der Figur eignen sich wenig für Hebe, die das Altertum sich zarter und mädchenhafter dachte, und bei der vermuteten Zusammenstellung mit Herakles würde man erwarten, dass Hebe nicht grösser, sondern kleiner sei als Herakles. Auch passt der Stil der Figur kaum zu der kunstgeschichtlichen Stellung, welche wir dem Herakles zuweisen mussten: es könnte sich also höchstens um eine spätere Gruppirung ursprünglich selbständiger Figuren handeln.

Andrerseits hat man zum Zwecke der Deutung aufmerksam gemacht auf die Aehnlichkeit dieser Figur mit einem altertümlichen Typus der Aphrodite, nicht im Stil, aber in der Komposition. Diese Aphrodite hebt auch mit der Rechten ihr Unterkleid etwas in die Höhe und hält in der Linken eine Blüte, es ist der Typus, den die Römer Spes nannten, den auch Thorvaldsen nachgebildet oder vielmehr umgebildet hat. Von einer solchen Umbildung einer altertümlichen Figur in einen viel freieren Stil sind auch aus dem Altertum Beispiele bekannt, sie könnte auch hier vorliegen, jedoch ist das Motiv, wie wir es hier vor uns haben, selbst für Aphrodite etwas zu spielend, zu kokett, zumal wenn es jene alte Auffassung der Göttin sein sollte, die hier zu Grunde liegt. Wir müssen gestehen, dass dem Charakter der Gestalt die Benennung Flora am besten entsprechen würde, doch bleibt dabei noch eine Schwierigkeit. Flora ist ein rein italischer Begriff, eine Darstellung dieser Göttin wäre also erst in römischer

Zeit zu erwarten, und die Figur oder ihr Original in diese Epoche herabzurücken scheint kaum möglich. Diese Schwierigkeit lässt sich offenbar nicht durch die Annahme heben, es sei eine in anderer Bedeutung erfundene Figur später als Flora verwendet worden; der Charakter der Gestalt muss von Anfang an derselbe gewesen sein, und wir werden so zu der Annahme gedrängt, dass eine der italischen Flora verwandte griechische Gottheit dargestellt sei. Man könnte also etwa mit Winckelmann die Benennung einer Hore, genauer wohl der Hore des Frühlings, vorschlagen. Doch lässt sich eine solche Bezeichnung natürlich nicht genau beweisen, wir müssen zufrieden sein, den allgemeinen Kreis richtig bestimmt zu haben.

Die Statue ist ein schönes Beispiel, wie sich Grazie verbinden kann selbst mit kolossalen Formen. Und zwar hat der Künstler nach dem Ausdruck einer gewissen nachlässigen Grazie gestrebt, indem er das Gewand auf den rechten Arm und den Gürtel so tief auf die Hüften herabgleiten liess. Eine gewisse feinere raffinirte Sinnlichkeit ist aber an der Statue unverkennbar, und diese scheint bezeichnend zu sein für die Entstehungszeit der Statue eben in den letzten Jahrhunderten v. Ch.

Abgeb. *Museo Borbonico* II Taf. 26. Clarac III Taf. 438 B, 795 D. Vgl. Winckelmann's Geschichte der Kunst V, 2 § 17. VI, 1 § 23. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* IV S. 55, 1 der Mailänder Ausgabe. Gerhard und Panofka, Neapels antike Bildwerke S. 63, 200. Zoega, Abhandlungen S. 10, 28. Welcker A. D. I S. 452.

1485 (625). Dionysos, Statue aus griechischem Marmor in Madrid. Ergänzt sind beide Unterarme und das linke Bein vom Knie bis zum Knöchel. Die Ergänzung ist gewiss falsch, wir vermögen aber nicht das Richtige anzugeben.

Die Statue repräsentirt einen oft wiederholten Dionysostypus, dessen schönstes Exemplar sich im Louvre befindet. Es ist eine der weichsten und üppigsten Darstellungen des Gottes, sowohl wenn man die Stellung, als wenn man die Formen betrachtet. Der Gott ist ganz in halbtrunkene Träumereien verloren. Er stützt sich auf eine Herme des bärtigen Dionysos.

Abgeb. Clarac IV Taf. 690 B, 1598 A. Vgl. Hübner, Die antiken Bildwerke in Madrid S. 43, 18.

1486. Weibliches Idol, von einer Statue des Dionysos im Vatikan.

Wie sich der Gott in N. 1485 an eine bärtige Herme

lehnt, so hier an eine kleine Statue, die schon des deutlichen Gegensatzes der belebten und unbelebten Gestalt wegen in archaistischen Formen gebildet ist.

Abgeb. Gerhard, *Venere Proserpina* Taf. 3, die ganze Statue Taf. 13 S. 67. 81. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II,2 S. 110, 1.

1487 (626). Sogenannter Dionysos, Statue aus Pentelischem Marmor in der Humboldt'schen Sammlung in Tegel. Ergänzt sind unter Rauch's Leitung der Kopf, beide Arme, die untere Hälfte des rechten Beins und die Stütze.

Wir sind nicht im Stande, die richtige Ergänzung und damit das Motiv der Statue anzugeben. Die Stellung und die Formen sind schön und allerdings für Dionysos bezeichnend, kommen aber ähnlich auch bei anderen Gestalten vor, so dass nicht einmal die Deutung ganz fest steht.

Abgeb. Clarac IV Taf. 690 B, 1600 B; vgl. Waagen, Das Schloss Tegel und seine Kunstwerke S. 15.

1488 (627). Dionysos, Marmorstatue in Tarragona gefunden und ebendaselbst befindlich.

Der rechte Arm lag ausruhend über dem Kopf; die Statue gibt einen ungemein häufig wiederholten Dionysostypus wieder, der gewiss in älterer Zeit erfunden ist. Der Fundort allerdings spricht dafür, dass die übrigens gut gearbeitete Statue in der römischen Epoche entstanden ist.

Abgeb. Laborde, *Voyage pittoresque de l'Espagne* Taf. 59. Vgl. Hübner, die antiken Bildwerke in Madrid S. 285, 672.

1489. Dionysos, Kopf aus griechischem Marmor, in den Thermen des Caracalla zu Rom gefunden, jetzt im Brittischen Museum. Die Augen, welche wie so oft besonders eingesetzt waren, sind jetzt verloren.

Der Kopf wird durch den Epheukranz im Haar als Dionysos charakterisirt; vermutlich ist er der Ueberrest einer Statue, wie man aus der ursprünglich noch grösseren Neigung des Kopfes zur linken Schulter hin schliessen darf.

Abgeb. *Monumenti* X Taf. 20. *Annali* 1875 Taf. C, S. 34 (Robert).

1490 (628). Dionysos, Marmorkopf im Capitolinischen Museum. Ergänzt sind die Nasenspitze, die Unterlippe und die Büste.

Man schwankt, ob dieser Kopf, der gewiss zu einer Statue gehörte, männlich oder weiblich sei, ob er einem Dionysos oder einer Ariadne angehöre. Uns scheint nach den Formen und nach der Anordnung des Haares nur die erstere Annahme

möglich. Die Formen sind für Ariadne zu üppig und die künstlich gedrehten steif herabhängenden Locken sind gerade eine charakteristische Tracht des Dionysos, dem dadurch ein etwas weibisches Aussehen gegeben werden sollte.

Man will diesen Kopf, in welchem die süsse Träumerei, die dem jugendlichen Dionysos so eigentümlich ist, ihren schönsten Ausdruck gefunden hat, der Zeit des Praxiteles zuschreiben, und allerdings sind damals Dionysosstatuen von ganz ähnlichem Ausdruck geschaffen. Wenn wir aber die von Praxiteles erhaltenen Werke vergleichen, so müssen wir für ihn einen strengeren Stil voraussetzen, als dieser Kopf zeigt.

Abgeb. Winckelmann, *Monumenti inediti* 55. Bouillon, *Musée des antiques* I Taf. 70, 2. Piroli, *Musée Napoléon* II Taf. 9. Righetti *Il Campidoglio* I Taf. 7, 3. Mori *Museo Capitolino* IV, *Stanza della miscellanea* Taf. 35. Müller-Wieseler II Taf. 33, 375. Vgl. Meyer zu Winckelmanns Geschichte der Kunst V, 1 § 24. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 205. Beschreibung der Stadt Rom III, 1 S. 255, 15. Welcker (Das akademische Kunstmuseum zu Bonn [2] S. 73, 117) glaubt, dass der Künstler unter dem Haare versteckt die kleinen Stirnhörner angebracht habe, welche Dionysos öfters zeigt; das ist möglich, wenn auch nicht sicher. Vgl. das Wiener Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses II S. 49. (Schneider). — Die künstlich gedrehten Locken trägt auch schon der indische Dionysos, vgl. Arch. Ztg. 1862 S. 229 (Friederichs). Die Vergleichung des Capitolinischen Ariadnekopfes (E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 195) ist sehr geeignet, die Beziehung dieses Kopfes auf Ariadne zu widerlegen.

1491 (629). Dionysos, Kopf aus Parischem Marmor, in München; die Nase ist ergänzt. Der Kopf ist einer Dionysosstatue von Pentelischem Marmor aufgesetzt, zu welcher er nicht gehört, doch ist hier die Büste dieser Figur mit abgegossen.

Abgeb. Clarac IV Taf. 678 B, 1583. Vgl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek [4] S. 135, 103.

1492. Dionysos, Marmortorso unbekannten Ortes.

Ein besser gearbeitetes, auch etwas besser erhaltenes Exemplar dieser Statuette befindet sich im Berliner Museum (N. 85). Der hier erhaltene Kopf sichert die Deutung auf Dionysos. Nach den verschiedenen, an den beiden Exemplaren erhaltenen Resten von Stützen und der ganzen Bewegung kann man sagen, dass der Gott sich mit der Rechten auf einen Stamm gestützt haben wird, während der linke Arm vielleicht einen Thyrsos hielt, oder auch im Ellenbogen gekrümmt war und eine Schale trug. Die Erfindung war von grosser Anmut; die genaue Uebereinstimmung beider Exem-

plare, auch in der Grösse, lässt vermuten, dass auch das Original nicht grösser gewesen sei.

1493 (771). Dionysos, Marmorstatue, mit der Chigi'schen Sammlung nach Dresden gekommen. Ergänzt sind das Gesicht, Arme und Beine.

Die Statue scheint eine Umgestaltung des unter 520 beschriebenen älteren Werkes zu sein, die an Stelle der grossartigen Kraft eine etwas süssliche Eleganz hat treten lassen.

Abgeb. Becker, Augusteum II Taf. 74. Le Plat, *Recueil des marbres antiques qui se trouvent à Dresden* Taf. 37. Clarac IV Taf. 687, 1608. Vgl. H. Hettner, Die Bildwerke der Antikensammlung zu Dresden [4] S. 98, 163; eine ähnliche Statue ebendort S. 55, 11.

1494 (762). Dionysos und die Rebe, Marmorgruppe, 1772 in der Nähe von La Storta, einer etwa acht Miglien nördlich von Rom auf der Strasse nach Florenz gelegenen Station gefunden, für die Townley'sche Sammlung angekauft und mit dieser ins Brittische Museum übergegangen. Ergänzt ist besonders der rechte Arm des Dionysos, und es ist nicht gewiss, ob die Hand den Becher gehalten habe.

Die eigentümliche Figur, auf welche der Gott sich lehnt, ist die personifizirte Rebe. Irrtümlich hat man gemeint, es sei hier die Verwandlung des Ampelos, eines schönen, von Dionysos geliebten Jünglings, in eine Rebe dargestellt, wobei doch wohl der Jüngling nicht so ruhig bleiben könnte. Auch ist die Figur nicht männlich, sondern weiblich. Vielmehr ist eine Personifikation des Weinstockes beabsichtigt, die, wie das sprachliche Geschlecht des entsprechenden griechischen Ausdrucks, weiblich sein musste, weil die griechische Anschauung die Bäume mit weiblichen Dämonen beseelt. Die Figur ist gewissermassen nur eine lebendig gewordene Stütze.

Für Dionysos ist allerdings die angelehnte Stellung mit weich ausgebogener Hüfte charakteristisch, doch hat sie hier etwas besonders Weichliches. Ueberhaupt ist die Gruppe nicht sehr erfreulich. Die Vermischung des Menschlichen und Vegetabilischen, wenn auch nicht ohne Geschick gemacht, hat doch nur den Reiz einer Spielerei, und Aehnliches ist in der Kunst auch nur selten versucht worden.

Abgeb. *Ancient marbles* III Taf. 11. Ellis *Townley gallery* I S. 298. Müller-Wieseler II Taf. 32, 371. O. Jahn (Die Lauersforter Phalerae S. 12, 47), dem Michaelis (*Annali* 1872 S. 258, 1) folgt, schlägt vor, die weibliche Gestalt Ambrosia zu nennen. Aber abgesehen davon, dass uns die Verwandlung der Ambrosia in einen Weinstock nur aus Nonnos bekannt ist, wäre doch auch in diesem Fall die Ruhe der verwandelten Person

auffällig. Denn es könnte doch bei dieser Mischung der verschiedenen Elemente nur der Augenblick der Verwandlung gemeint sein. Und ebenso auffällig wäre, dass Dionysos sich dann auf sie stützt, so wie dass sie ihm eine Traube anbietet. Alles das drängt unseres Erachtens zu der oben ausgesprochenen Deutung. Vgl. auch Bolte, *De monumentis ad Odysseam pertinentibus* S. 50.

1495. (613). Angeblicher Ganymed, in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts aus Palestrina an den Grossherzog von Toskana zum Geschenk gegeben, in den Uffizien zu Florenz befindlich. Ergänzt sind von Benvenuto Cellini Kopf, Arme und Füsse des Ganymed nebst der Basis und dem Adler.

Die Statue ist an sich nicht ohne Wert, zugleich aber interessant als Dokument für die naive Weise, in der man zur Zeit Benvenuto Cellini's die Trümmer des Altertums behandelte. Es ist eben die, von welcher Benvenuto Cellini in seiner Lebensbeschreibung so viel erzählt, die ihm namentlich Veranlassung gab zu einem sehr giftigen Streit mit Bandinelli. Hören wir darüber ihn selbst: 'Eines Sonntags ging ich nach Tafel in den Palast, und als ich in den Saal der Uhr kam, sah ich die Garderobenthür offen, und als ich mich sehen liess, rief der Herzog und sagte mir auf eine sehr freundliche Weise: Du bist willkommen! siehe, dieses Kästchen hat mir Herr Stephan von Palestrina zum Geschenke geschickt, öffne es und lass uns sehen, was es enthält. Als ich das Kästchen sogleich eröffnet hatte, sagte ich zum Herzog: Gnädiger Herr, das ist eine Figur von griechischem Marmor, die Gestalt eines Kindes, wundersam gearbeitet. Ich erinnere mich nicht, unter den Altertümern ein so schönes Werk und von so vollkommener Manier gesehen zu haben; deswegen biete ich mich an, zu dieser verstümmelten Figur den Kopf, die Arme und die Füsse zu machen, und ich will einen Adler dazu verfertigen, damit man das Bild einen Ganymed nennen kann.' Und so geschah es denn auch, man liess sich damals — wie leider zum Teil noch heutigen Tages — die Ergänzung alter Trümmer noch nicht viel Kopfzerbrechens kosten. Es bedarf keiner Bemerkung, dass die Ergänzung nicht allein materiell willkürlich, sondern auch völlig stillos ist. Schon Goethe nennt sie manierirt. Wir sind aber nicht im Stande, an ihre Stelle das Richtige zu setzen, und müssen auch die Benennung der Figur ungewiss lassen.

Abgeb. *Galleria di Firenze, Serie 4* Taf. 103. Gori, *Museum Florentinum* III Taf. 5. Vgl. Goethe's Benvenuto Cellini IV, 5 und im Anhange XIV, 2. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* II zu Taf. 36. Dütschke III 532.

1496. (648.) Satyr mit dem Flecken, Kopf aus feinem Parischen Marmor, nahe bei dem Grabmal der Caecilia Metella gefunden, früher in Bologna, dann in Villa Albani, jetzt in der Glyptothek zu München. Ein grüner Fleck auf der rechten Seite des Gesichts hat den Namen *fauno colla macchia.* veranlasst. Die Brust und die Hälfte des Halses ist neu.

Winckelmann hat diesen Satyrkopf als 'einen der schönsten Köpfe aus dem Altertum, in Absicht der Ausarbeitung' gepriesen, während Rumohr ihn für ein modernes Werk erklären wollte. Letzterer ist wohl durch die starke Politur des Originales zu dieser Ansicht verleitet worden. Offenbar versuchte der Künstler durch diese dem Eindruck möglichst nahe zu kommen, welchen sein in Bronce ausgeführtes Vorbild machte. Aus dieser Absicht erklärt sich der sonst auffällige Stil des Werkes vollkommen.

Abgeb. Bouillon, *Musée des antiques* I Taf. 72,1. Piroli, *Musée Napoléon* II Taf. 18. Müller-Wieseler II Taf. 39, 454. Vgl. Winckelmann Geschichte der Kunst V, 1 § 6. *Philologus* XX 1863 S. 413 (Schöll). Arch Ztg. 1866. S. 268* (Friederichs). Brunn, Beschreibung der Glyptothek [4] S. 192, 99.

1497. (649.) Satyr, Broncekopf aus Villa Albani, jetzt in der Glyptothek in München. Die Büste ist neu. Die Augen waren aus Silber oder Steinen eingesetzt.

Einer der lebensvollsten Satyrköpfe, die uns erhalten sind, sehr jugendlich und von naiver Fröhlichkeit und Sinnlichkeit.

Abgeb. Piroli, *Musée Napoléon* II Taf. 19. Müller-Wieseler II Taf. 39, 456. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 615. Vgl. Winckelmann, Geschichte der Kunst VII, 1 § 21. Brunn Beschreibung der Glyptothek [4] S. 270, 299.

1498. Satyr, Oberteil einer Statue von griechischem Marmor, 1820 in den Resten eines Römischen Gebäudes zu Vienne gefunden, jetzt im Louvre. An den Haaren sieht man noch Spuren von roter Bemalung. Ergänzt ist das rechte Ohr.

Die Statue, von welcher uns dieser Rest erhalten ist, war vielleicht die Replik eines in mehreren Exemplaren vorhandenen Satyrs, der in bäurischer Lustigkeit die Becken schlägt und dazu das Krupezion genannte Instrument mit dem Fusse tritt. Der Ausdruck ausgelassener Fröhlichkeit im Gesichte ist vorzüglich, die Arbeit ist flott und geschickt. An der Stirn zeigt der Satyr kleine Hörnchen, die sich auch sonst öfters finden.

Abgeb. Clarac VI Taf. 1082, 2763 A. Bouillon, *Musée des antiques* III, *Supplément* Taf. 1,4, wozu im Text die oben genannte Ergänzung vorgeschlagen wird. Vgl. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 278, 276.

1499. (846.) Satyr, Broncestatue, im Juli 1764 in der grossen Herkulanischen Villa gefunden, jetzt in Neapel.

Der Satyr ist in trunkener Seligkeit dargestellt mit der Rechten ein lustiges Schnippchen schlagend. Der schlaffe, schwammige Bauch bezeichnet den Weinsäufer, die Knollen am Halse sind ein von dem Ziegengeschlecht entlehnter tierischer Auswuchs, und die Augen, die im Original einen ganz anderen Effekt haben — sie bestehen nämlich aus Glaspasten natürlicher Farbe —, drücken mit höchster Lebendigkeit das sinnliche Behagen des Tiermenschen aus.

Einige Wiederholungen der Figur beweisen, dass sie auf ein berühmtes Original zurückgeht.

Abgeb. *Antichità di Ercolano* II S. 161. 163. *Museo Borbonico* II Taf. 21. Müller-Wieseler II Taf. 40, 471. Comparetti und De Petra, *La villa Ercolanese* Taf. 13,1 S. 268,34, wo auch weitere Litteratur angeführt ist. Wegen der Repliken vgl. Arch. Ztg. 1869 S. 97. Brunn, Beschreibung der Glyptothek[4] S. 132, 101.

1500. (760). Satyr von rotem Marmor im Capitolinischen Museum, gefunden in Hadrian's tiburtinischer Villa. Ergänzt sind beide Beine mit Ausnahme der Füsse, der Stamm, der rechte Arm, die linke Hand mit dem Stab und der herabhängende Teil des Ziegenfells. Die Augenhöhlen sind am Original leer; sie waren mit durchsichtigem Stein oder Glas ausgefüllt.

Der Eindruck der Figur ist nicht sehr erfreulich. Zunächst ist eine gewisse Ueberladung mit Attributen störend; der Traubenkorb, dessen Inhalt uns durch die Bewegung der Ziege verraten wird, die Ziege und der Stamm beeinträchtigen die Wirkung der Hauptfigur. Sodann wäre es vielleicht angemessener, wenn der Satyr, statt ruhig zu stehen, etwas lebendiger und glücklicher wäre über seine schöne Traube, so wie wir es an einem ganz ähnlichen, nur durch die lebhafte Bewegung unterschiedenen Satyrtypus sehen. Der erstberührte Mangel ist auf Rechnung des Kopisten zu setzen, wie eine andere Wiederholung zeigt. Dieses Exemplar ist sicher in römischer Zeit entstanden und zwar erst in der Zeit Hadrians. Denn einmal ist mit Recht bemerkt worden, dass der rote Marmor wohl erst zur Zeit Hadrians, als überhaupt die Neigung zu buntfarbiger Skulptur und der Prunk mit kostbaren und

seltenen Steinarten begann, in Aufnahme gekommen sei. Wir kennen wenigstens kein aus diesem Material gearbeitetes Werk, das sich mit Sicherheit einer früheren Zeit zuschreiben liesse, gerade aus Hadrian's Villa ist aber eine grosse Anzahl solcher Werke hervorgezogen. Ausserdem aber deutet die kleinlich detaillirte und mühsame Ausarbeitung des Haares auf die Periode des Hadrian; die Figur gehört der Kunstrichtung an, die in noch extremerer Weise durch die berühmten Capitolinischen Kentauren vertreten wird.

Abgeb. Bottari und Foggini, *Museo Capitolino* III Taf. 34. Righetti, *Il Campidoglio* I Taf. 89. Clarac IV Taf. 706, 1685. Vgl. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* I zu Taf. 46. Meyer zu Winckelmann's Geschichte der Kunst VII, 1 § 29. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 189, 54. Beschreibung der Stadt Rom III, 1 S. 241. 1.

1501. 1502 (650. 651). Flötende Satyrknaben, Statuen aus Parischem Marmor, früher in Villa Borghese, seit 1808 im Louvre. Ergänzt ist nur Unbedeutendes.

Der Typus eines in behäbiger Ruhe die Querflöte blasenden Satyrknaben ist hier durch zwei Wiederholungen ungleichen Werts repräsentiert. Weit vorzüglicher ist die an den Pfeiler gelehnte Figur, zunächst hinsichtlich der Stellung, insofern sie sich behaglicher anlehnt als die andre, und dann in den Formen, die weicher und harmonischer verschmolzen sind. Dagegen ist der Künstler in Betreff des Pfeilers wohl schwerlich seinem Original treu geblieben. Der Baumstamm, auf welchen sich die andere Figur stützt, passt wenigstens besser zur Situation, da er den Satyr in seinen Wald versetzt. An einem Exemplar im Capitol liegt unten am Stamm ein kleines Rind, wodurch die ganze Scene noch idyllischer wird. Man sieht zugleich aus diesem Beispiele, wie frei die Kopisten hinsichtlich des Beiwerks verfuhren.

Dieser Typus ist sehr verwandt dem gewöhnlich auf Praxiteles zurückgeführten, ebenfalls an einen Baumstamm gelehnten Satyr, den wir oben unter N. 1216 besprochen haben. Nur hat jene praxitelische Figur einen höhern Charakter, eine idealere, dem Dionysos ähnliche Schönheit und Anmut, während hier schon wegen der Verschiedenheit des Alters das naiv Idyllische vorwiegt. Wenn nun wirklich jene reifere Satyrgestalt dem Praxiteles zugeschrieben werden darf, so möchte die Figur des Satyrknaben, die von jener unläugbar abhängig ist, von einem Nachahmer des Praxiteles herrühren. Sie würde dann ungefähr in die Zeit fallen, als die bukolische Poesie blühte, und einer solchen Geschmacksrichtung, die auf

dem Gebiet der Poesie das Idyll hervorbrachte, entspricht die Statue auf's Genaueste.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Monumenti scelti Borghesiani* Taf. 12, 3 S. 104. *Opere varie* IV S. 94. Clarac III Taf. 296, 1670. 1671. Müller-Wieseler II Taf. 39, 460. Vgl. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 273. 262, 263 und die dort angeführte Litteratur. Arch. Ztg. 1869 S. 97.

1503 (621). Silen mit dem kleinen Dionysos, Gruppe aus Pentelischem Marmor, im Jahr 1838 in der Nähe des athenischen Theaters gefunden, in Athen befindlich.

Auf den ersten Blick scheint bloss die Darstellung eines Spiels beabsichtigt zu sein, wie man so oft den kleinen Dionysos auf den Schultern von Satyrn oder Silenen jubelnd einhergetragen sieht. Aber die ruhige, grade Stellung des Silen und die Tracht beider Figuren machen eine ehemalige monumentale Verwendung der Gruppe wahrscheinlicher, etwa wie man vermutet hat, die Gruppe möchte zu einem in Folge eines dramatischen Sieges gestifteten Werke gehören. Das rauhhaarige Gewand, das der Silen trägt, war das Theaterkostüm der Silene, und der kleine Gott ist durch die tragische Maske in seiner Rechten als Gott des Theaters bezeichnet. Diese letztere war übrigens zum Wasserausguss bestimmt, ein Umstand, welcher der Beziehung auf ein Denkmal nicht widerspricht, da eine solche Vereinigung mehrerer Zwecke auch sonst vorkommt. Die Gruppe gehört nach ihrem Stil noch verhältnismässig früher Zeit an.

Abgeb. *'Εφημερὶς* 1839 N. 325. Schöll, Arch. Mitteilungen aus Griechenland Taf. 5, 10 S. 111. Le Bas Taf. 27. Wieseler, Theatergebäude Taf. 6, 6 S. 47. Vgl. Kekulé 39. Sybel 298.

1504 (849). Tanzender Silen, Broncestatue, 1830 in Pompeji in der nach ihm benannten Casa del Fauno gefunden, jetzt in Neapel.

Man fand die Figur am Rande eines Bassins, allerdings liegend, aber vermutlich an ihrem ursprünglichen Platze; denn gerade an solchen Stellen wurden oft Satyrn ihrem mythologischen Charakter entsprechend aufgestellt. Der Silen ist ganz Lustigkeit und gebraucht seine Finger wie Castagnetten, als Begleitung zum Tanz. Die Figur ist eine der schönsten in Pompeji gefundenen.

Abgeb. *Museo Borbonico* IX Taf. 42. Clarac IV Taf. 717, 1715A. Overbeck, Pompeji[4] S. 550. Niccolini, *Pompei* II, *Casa del Fauno* Taf. 5. Vgl. *Bullettino* 1831 S. 19.

1505 (768). Jugendlicher Satyr, Marmorstatue in Villa Albani. Ergänzt sind beide Beine des Satyrs und die Oeffnung des Schlauches.

Der kleine Satyr ist offenbar, wie sein Gang und der Ausdruck seines Gesichts anzeigen, betrunken und eben die Betrunkenheit war notwendig, um das Auslaufen des Schlauchs zu motiviren. Gewiss war die Figur zum Schmuck eines Wasserbeckens bestimmt und zwar so, dass das Wasser aus dem durchbohrten Schlauch herausfloss. Bei der jetzigen Aufstellung des Originals ist es leider nicht möglich, darüber zur Gewissheit zu kommen, aber es haben sich zahlreiche ähnliche Figuren erhalten, die sicher für solchen Zweck verwendet wurden und für unser Exemplar auf eine gleiche Verwendung schliessen lassen.

Abgeb. Clarac IV Taf. 704 C, 1730. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom III, 2 S. 514, 2. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 640.

1506 (653). Satyr mit einem Böckchen, Statue aus griechischem Marmor in Madrid. Ergänzt sind Kopf und Füsse des Tieres, am Satyr beide Arme und das linke Bein vom Knie abwärts.

Komposition und Stil dieser Gruppe sind gleich vortrefflich. Das trauliche Verhältniss zwischen dem Satyr und seinem Tier ist äusserst anziehend, der Stil sehr lebensvoll. Das Werk dürfte den zahlreichen idyllischen Darstellungen aus der späteren Zeit der hellenistischen Kunst zuzurechnen sein. Der Fichtenkranz und die Syrinx, die am Stamm hängt, sind nicht ausgeführt, und am Kinn des Satyrs ist ein Messpunkt stehen geblieben.

Abgeb. Clarac IV Taf. 726 E, 1671 H. Vgl. Hübner, Die antiken Bildwerke in Madrid S. 66, 59 und das dort Angeführte.

1507. Jugendlicher Satyr mit Epheu bekränzt, Bronceköpfchen in Kassel.

In dem heiter lachenden Gesicht prägt sich vor allem der etwas bäurische, derbe und ausgelassene Charakter der Satyrn aus.

1508 (652). Pansweibchen, Statue aus Italischem Marmor in Villa Albani. Ergänzt sind beide Füsse, die rechte Hand mit der Flöte und Einiges an der Linken, doch trifft die Ergänzung wohl das Richtige. Der Kopf ist antik aber nicht zugehörig; die Hörner und Ohren an ihm sind neu.

Diese allerliebste kleine Statue gewährt uns das seltene Schauspiel eines weiblichen Pan, aber in zarterer und edlerer

Auffassung als je ein bockfüssiger männlicher Pan dargestellt wird. Gewiss haben wir das Werk in der Originalgrösse vor uns; denn es verliert bedeutend, wenn man es sich vergrössert denkt.

Die Statue könnte mit den eben erwähnten flötenden Satyrknaben (1501. 1502), denen sie sehr ähnlich ist, derselben Periode zugeschrieben werden und dass sie nicht früher als in alexandrinischer Zeit entstanden, ist freilich gewiss. Sie wird für einen Garten oder für ländliche Umgebung bestimmt gewesen sein, wie sich in Pompeji ein hübsches Beispiel eines von kleineren Satyrn und Panen belebten Gartens erhalten hat.

Abgeb. Clarac IV Taf. 727, 1732. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom III, 2. S. 536. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 656, 43. Morcelli, Fea und Visconti, *Description de la villa Albani* S. 145, 997.

1509 Mänade, kleine Marmorstatue im Louvre.

In wildem, orgiastischem Tanze sehn wir die Mänade dargestellt; das weite Gewand ist ganz von dem Oberkörper herabgesunken, und dient nun, der starken Bewegung folgend, der nackten Gestalt in äusserst wirksamer Weise als Hintergrund. Die Bewegung der Mänade ist wohl so aufzufassen, dass sie, wie wir dies in orgiastischen Tänzen nicht selten finden, beide Hände über dem Haupte zusammenschlägt, oder auch dass sie mit der einen Hand ein Tamburin hoch erhebt, mit der andern es spielt. Die Arbeit ist nicht sehr sorgfältig durchgeführt. Die Figur ist nur auf die Vorderansicht berechnet, die andere Seite ist vernachlässigt. Der Stil ist sehr frei, der Wurf des Gewandes bewundernswürdig; die ganze Statuette ist ein treffliches Beispiel der in hellenistischer Zeit so ungemein beliebten Darstellungen aus bacchischem Kreise. Stofflich wie stilistisch ist die schöne Marmorstatue einer tanzenden Mänade im hiesigen Museum zu vergleichen.

Abgeb. Bouillon, *Musée des antiques* III, *Statues* Taf. 17, 1. Clarac III Taf. 323, 1262. Man hat die Figur als Niobide erklären wollen; das ist in keiner Weise, auch stilistisch nicht, möglich. Vgl. Stark, Niobe S. 294. Welcker A. D. I S. 247, 30**.

1510 (654). Pan und Daphnis, Broncegruppe in Arolsen.

Diese Bronce ist die verkleinerte Kopie einer schönen, mehrfach erhaltenen Gruppe, deren schönstes Exemplar sich zu Neapel befindet. Plinius erzählt von einer sehr geschätzten Marmorgruppe des Pan und Olympos, die sich zu seiner Zeit in Rom befand und deren Künstler man nicht mehr anzugeben wusste. An demselben Ort war auch eine Gruppe des Chiron und Achill aufgestellt, gewiss übereinstimmend mit der

in so vielen Kopien erhaltenen Darstellung, in welcher der Kentaur den jungen Helden auf der Leier unterrichtet; man hat daher vermuthet, Pan und Olympos möchten als ein Seitenstück zu dieser Gruppe komponirt gewesen und also mit der uns erhaltenen Gruppe zu identifiziren sein. Es scheint jedoch dabei eine Schwierigkeit zu bleiben. Wir wissen durchaus nichts von einem Verhältniss zwischen Pan und Olympos; der Lehrer des Olympos war Marsyas, und sein Instrument nicht die Syrinx, sondern die Flöte. Es scheint bei Plinius ein Irrtum in der Benennung vorzuliegen, und wir hätten nun die Freiheit, in jener von ihm erwähnten Gruppe Marsyas und Olympos oder Pan mit einem zu ihm passenden Knaben vorauszusetzen. Aber als Gegenstück zu Cheiron passt besser Pan als Marsyas, und vor allem ist ein Irrtum über diese beiden Gestalten kaum denkbar, während bei dem nicht genauer charakterisirten Jüngling eine falsche Benennung leichter möglich war. Wir glauben also, dass die von Plinius erwähnte Gruppe in der That Pan zeigte, und mit ihm gruppirt seinen Liebling Daphnis, und dass eine Kopie jener Gruppe uns in dieser Bronce erhalten ist. Für den Hirten Daphnis passt die Rohrpfeife offenbar sehr gut.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 63, 120. Die zahlreichen Wiederholungen der Gruppe siehe bei O. Jahn, Bilderchroniken S. 41, 272. Michaelis, *Ancient marbles* S. 603, 12. Vgl. E. Q. Visconti, *Opere varie* II S. 212. Dass Plinius einen Irrtum begangen habe, hat Stephani *Compte-rendu* 1862 S. 98 mit Recht behauptet, aber er scheint zu irren, wenn er nun Marsyas und Olympos als Gegenstand jener Gruppe vermutet, und demnach allen Zusammenhang der erhaltenen mit jener leugnet.

1511 (435). Zeus von Otricoli, Kopf aus Carrarischem Marmor im Vatikan, gefunden bei den von Papst Pius VI in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts in Otricoli veranstalteten Ausgrabungen. Alt ist nur die Maske, und daran ist noch die Nasenspitze und Einiges an den unteren Teilen des Haupthaares restaurirt.

Winckelmann wünschte, die neuern Künstler hätten Gott Vater, statt ihn dem Greisenalter nahe darzustellen, in blühender Mannesschönheit wie den griechischen Zeus dargestellt. Aber es ist der christlichen Anschauung angemessen, durch das höhere Alter einmal die Vorstellung des Väterlichen eindringlicher zu betonen und sodann von den beiden im Mannesalter verbundenen Elementen, der Fülle sinnlicher Schönheit und der Tiefe geistigen Ausdrucks, das letztere reiner hervor-

zukehren. Das Griechentum aber stellt alles Göttliche dar in den Jahren sinnlicher Schönheit; es giebt keinen Greis im Olymp.

Die Büste ist das schönste Bild des Zeus unter allen, die erhalten sind. Die hohe Stirn erscheint dadurch noch höher, dass sich die Haare in einem etwas spitzen Bogen darüber zusammenschliessen. Eine runde Begrenzung der Stirn wirkt in mehr anmutiger Weise, während der spitz zulaufende Bogen die Vertikalrichtung betont und damit den Eindruck des Erhabenen verstärkt. Beide Teile der Stirn, der obere ebene, den wir als Sitz des Gedankens fassen, und der untere sich vorwölbende, in dem sich Kraft und Energie ausdrückt, sind gleichmässig entwickelt, während an Heraklesköpfen der letztere einseitig ausgebildet ist. Die Höhenrichtung der Stirn wird fortgesetzt durch das Haar, das mähnenartig auf dem Scheitel emporsteigt und dann in Wellenlinien, aber ohne die schlaffe Weichheit, welche es bei Göttern des Wassers zeigt, zu beiden Seiten herabfällt. Gerade das Umgekehrte charakterisirt die Köpfe des Unterweltsgottes, dessen Haare nach unten herabfallen und das Gesicht gleichsam verschleiern. Eine tiefe Furche trennt das Haar vom Gesicht, die das Ganze höchst wirksam belebt und auch die reiche Ueppigkeit des wallenden Haupthaares anschaulich macht. Im Gegensatz zu den Wellenlinien des Haupthaares stehen die krausen Locken des Bartes, reicher und üppiger als die kleinen störrigen Locken bei dem Barte des Herakles. Auch teilt sich der Bart in symmetrische Massen, die dem feierlichen Eindruck des Zeuskopfes entsprechen. Blosse Reihen von Locken ohne Gliederung, wie an Herakles, oder ein etwas wild durcheinander geworfener Bart, wie an Poseidon, wären dem Herrscher des Olymp, wenigstens wenn er in feierlicher Ruhe thronend gedacht ist, wie hier der Fall zu sein scheint, nicht angemessen. Und die durchfurchten Wangen, die man auch an dem leidenschaftlicheren Meergott findet, würden die Heiterkeit des höchsten Gottes trüben.

Früher wurde dieser Kopf als Kopie nach dem olympischen Zeus des Phidias angesehn; diese Annahme ist nicht mehr haltbar. Eine Münze von Elis, welche den Kopf des olympischen Zeus darstellt, lässt für das Werk des Phidias einen viel strengeren Stil voraussetzen, als dieser Kopf zeigt, und alle aus der Zeit des Phidias erhaltenen Köpfe führen auf denselben Schluss. Schon oben S. 275 machten wir auf den Gegensatz zwischen dem Zeuskopf des Parthenon-

frieses und dieser Büste aufmerksam; es fehlt der letzteren alles Stilisirte und Typische, das in der Zeit des Phidias noch keineswegs aufgegeben war.

Wir glauben, dass der Kopf mit seinem vollen üppigen Haar und mit seinem lebhaften Ausdruck um ein Jahrhundert und mehr von der Zeit des Phidias entfernt ist; er ist schon von der Kunst des Lysipp abhängig. Eine so freie Behandlung des Haares war zu Phidias Zeit ganz unmöglich.

Da der Kopf in Carrarischem Marmor gearbeitet ist, so fällt seine Ausführung in die römische Kaiserzeit, vermutlich aber in deren Anfang.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* VI Taf. 1. Müller-Wieseler II Taf. 1, 1. E. Braun, Vorschule der Kunstmythologie Taf. 7 S. 7. Ruinen und Museen Roms S. 414. Overbeck, Kunstmythologie Taf. 2, 1. 2 II S. 74; vgl. S. 34. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 305. Vgl. Kekulé, Ueber die Entstehung der Götterideale S. 20.

1512. Zeus, Kopf aus Pentelischem Marmor, früher im Besitz des Herzogs von St. Albans, dann in der Sammlung Townley, jetzt im Brittischen Museum. Ergänzt ist die Nase und ein Stück der linken Wange.

Es ist ein etwas glattes und geglecktes Werk; der Ausdruck des Kopfes ist weichlich, fast süsslich. Die harte und leblose Arbeit der Haare wie der ganze Charakter führen darauf, den Kopf etwa in der Zeit Hadrians entstanden zu denken.

Abgeb. *Specimens of antient sculpture* I Taf. 31. *Ancient marbles* X Taf. 1. Ellis, *Townley gallery* I S. 309. Müller-Wieseler II Taf. 1, 3. Overbeck, Kunstmythologie Taf. 2, 17. II S. 229. Die hier versuchte Deutung auf Zeus Philios kann ich nicht für richtig halten, da der weichliche Charakter mehr auf den Stil als auf die Absicht des Künstlers zu schieben ist.

1513 (759). Büste des Serapis aus griechischem Marmor, nicht weit von Rom an der Via Appia nahe dem alten Bovillae gefunden und im Vatikan befindlich.

Der alexandrinische Gott Serapis ist nicht eine reine, einfache Götteridee, sondern eine Mischung mehrerer. Der Zeustypus liegt seinem Kopf zu Grunde, aber gemischt mit eigentümlicher Milde und fast Schwermut, ohne die Kraft des Zeus. Ganz verschieden aber sind die Haare, die statt über der Stirn aufzusteigen, sie vielmehr wie ein Schleier bedecken und den Eindruck des Ernsten und Geheimnissvollen hervorrufen. Dies ist ein vom griechischen Unterweltsgott entlehnter Zug, von welchem er auch den hohen Kopfschmuck, das den Erd-

göttern eigentümliche Fruchtmass, entlehnt hat. Man sieht nur noch den untern Teil desselben. Dem Unterweltsgott entspricht er auch hinsichtlich der Bekleidung des Oberkörpers, den Zeus nackt trägt. In dem Bande, welches den Kopf umgiebt, sind die Spuren von sieben eingelassenen Sonnenstrahlen von Metall zurückgeblieben, da Serapis auch den Begriff des Helios in sich schloss und mit diesem Namen oft bezeichnet wurde.

Wegen der kleinlichen Arbeit des Haares ist der Kopf schwerlich vor der Zeit Hadrians entstanden zu denken. Auch hätte man die in die Stirn herabhängenden Haare früher wohl nicht unterhöhlt, sondern einfach und natürlich an der Stirn anliegend gebildet.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* VI Taf. 15. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* V Taf. 110, 4. Piroli, *Musée Napoléon* IV Taf. 57. Overbeck, Kunstmythologie Taf 3, 8. II S. 307, 1. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 226, 8. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 421, 140. Welcker's Zeitschrift S. 454 (Zoega). Preller, Römische Mythologie [3] II S. 375.

1514. Serapis, Broncekopf in Kassel.

Der Kopf entspricht dem eben besprochenen; die Arbeit ist sorgfältig und geschickt. Auf dem Kopf ist die Ansatzspur des Kalathos erhalten.

1515. (661). Herakopf von griechischem Marmor, in Villa Ludovisi. Die Nasenspitze und Unbedeutendes am Halse ist ergänzt. Die Form der Büste ist ursprünglich.

Wenn auch im Leben, wie wir aus Homer sowohl als aus den attischen Grabsteinen sehen, die Verschleierung des Kopfes in gleicher Weise bei Jungfrauen wie bei Matronen üblich war, so finden wir doch, dass die Kunst, wenigstens in ihrer vollendeten Zeit, unter den göttlichen Frauen in dieser Beziehung unterscheidet. Artemis z. B., die im älteren Stil wohl mit einem Schleier vorkommt, verliert ihn später. Als eigentümlich kann die Verhüllung des Kopfes nur an Hera, Demeter und Hestia betrachtet werden, kurzum an Göttinnen, in deren Charakter etwas Ernstes, Feierliches und Würdevolles liegt, das eben durch die Verhüllung verstärkt werden soll.

Der Ausdruck dieses Kopfes ist überwiegend milde. Vergleichen wir den Farnesischen Kopf (N. 500), die Ludovisische Kolossalbüste (N. 1272) und diesen, so sehen wir stufenweise den junonischen Ernst und ebenso die Strenge des Stils sich mildern. Letzterer ist daher notwendigerweise der späteste;

wir vermögen aber nicht eine genauere Zeitbestimmung anzugeben.

Abgeb. Overbeck, Kunstmythologie Taf. 9, 12. III S. 95, 13. Vgl. Schreiber, Villa Ludovisi S. 101, 78. K. O. Müller, Handbuch § 352, 4 leitet den Schleier der Hera von ihrer Eigenschaft als Braut des Zeus ab, aber sollte er nicht dieselbe Veranlassung haben, wie der Schleier der Demeter und Hestia?

1516. (662). Herakopf von Marmor, früher im Palast Pentini, im Jahre 1838 dem Papst geschenkt und seitdem im Vatikan. Ergänzt sind Hals und Brust mit dem unteren Teil der Locken, Nase und Oberlippe.

Die Göttin hat wie die Hera Ludovisi eine mit Blumen geschmückte und nach der Mitte zu anschwellende Stirnkrone. Es ist aber sowohl in der Bewegung als in den Formen und im Ausdruck des Kopfes bereits alle Strenge, die den früher betrachteten Heraköpfen eigen war, verschwunden. Man würde ohne die äussern Zeichen der Stirnkrone und der herabhängenden Locken die Königin des Olymp schwerlich erkennen.

Abgeb. Overbeck, Kunstmythologie Taf. 9, 13. III S. 97. *Monumenti* II Taf. 52. Vgl. *Annali* 1838 S. 20 (Abeken). Kekulé, Hebe S. 70.

1517. Hera Lakinia, Kopf aus Parischem Marmor in Venedig. Ergänzt, und zwar sehr schlecht ergänzt, sind Nase und Kinn.

Die Arbeit dieses Kopfes ist etwas gering und flüchtig; im Ausdruck ist offenbar die milde Schönheit der Ludovisischen Hera, erstrebt aber nicht erreicht. Das hohe Diadem ist mit einer Palmette und zwei Greifen verziert; ganz denselben Schmuck zeigen die Heraköpfe vieler unteritalischen Münzen, in denen wir die in dieser Gegend besonders verehrte Lakinische Hera sehn dürfen. Und dass unser Kopf dieselbe Form der Göttin darstelle, ist eine äusserst wahrscheinliche Vermutung.

Abgeb. Overbeck Kunstmythologie Taf. 9, 9. III S. 91. 152, dem die oben befolgte Erklärung verdankt wird. Vgl. Dütschke V 346.

1518. Hera, Terrakottaköpfchen im Antiquarium zu München.

Der Typus entspricht im Allgemeinen dem der Ludovisischen Hera.

1519. (686). Kora, Marmorstatue, aus dem Besitz der Familie Mattei von Clemens XIV für den Vatikan angekauft,

wo sie sich noch befindet. Ergänzt ist die linke Hand mit den Aehren und die beiden Ellenbogen; der Kopf ist aufgesetzt, doch scheint er trotz seiner auffälligen Kleinheit — die Gestalt hat mehr als sieben Kopflängen — zugehörig zu sein, da eine Replik der Figur einen ganz gleichen Kopf zeigt. Durch diese wird auch die Richtigkeit der Ergänzung der linken Hand mit den Aehren gesichert.

Da die Gestalt für eine Demeter zu jugendlich erscheint, müssen wir sie wohl für Kora halten, für welche dieses mädchenhafte Aussehen passend ist, zumal sich ziemlich ähnliche Statuen derselben finden. Sehr fein ist die höchst elegante Gewandung durchgeführt. Wie z. B. an der Nymphe von Tegel (1595) lässt das Obergewand die Falten des Untergewandes durchscheinen.

Abgeb. Venuti, *Monumenta Matthaeiana* I Taf. 30. Maffei, *Raccolta di statue* Taf. 108. Clarac III Taf. 430, 775. Bouillon, *Musée des antiques* I Taf. 7, 2. Piroli, *Musée Napoléon* I Taf. 69 S. 161. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* I Taf. 41. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 276, 20. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 508. Wegen der genannten Replik, die sich im Museum Torlonia befindet, vgl. Leipziger Berichte 1878 S. 114, 2 (Heydemann). Arch. Ztg. 1879 S. 69 (Schreiber). *Bullettino* 1883 S. 69 (Fabricius); wegen ähnlicher Statuen der Kora Overbeck, Kunstmythologie III S. 479. Vgl. die folgenden Nummern.

1520. (687). Frauenkopf aus Parischem Marmor, in der Glyptothek zu München befindlich. Neu sind die Nase, ein Stück des Kinnes, die hintere Hälfte des Haares, Brust und Hals.

Der Kopf stimmt mit dem der eben erwähnten Figur überein, nur ist er in jeder Beziehung vorzüglicher. Trotz der Beschädigung der Oberfläche ist die hohe Schönheit des Kopfes, die vor allem in der klaren, feinen Anlage der Hauptformen beruht, unverkennbar. Besonders reizvoll ist das feine Oval des Gesichtes und die zarte Umrisslinie von Kinn und Mund. Der Künstler hat alle Fülle, welche diesen sinnigen, mädchenhaften Eindruck beeinträchtigt haben würde, vermieden, wie er überhaupt sich in allem mit einer Darstellung des Wesentlichen begnügte und eben dadurch zu wirken suchte. Ob wir auch diesen Kopf nach Analogie der besprochenen Figur für eine Kora erklären dürfen, ist nicht mit Sicherheit zu sagen.

Abgeb. Lützow, Münchener Antiken Taf. 19 S. 33. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 619. Vgl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek[4] S. 110, 89.

1521. Köpfchen aus Marmor, im Besitz des deutschen Konsuls Fels auf Korfu.

Der Kopf ist dem eben besprochenen sehr ähnlich und vermutlich auch derselben Zeit angehörig. Eine Deutung des zierlichen, anmutigen Werkes zu geben, ist kaum möglich.

Abgeb. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 620; vgl. *Bullettino* 1883 S. 69 (Fabricius) und die eben besprochenen Nummern 1519. 1520.

1522. Frauenkopf aus griechischem Marmor, im Besitz des Grafen Baracco in Rom. Ergänzt ist die Nase und die Lippen zum Teil.

Die Aehnlichkeit, welche die Haartracht mit N. 1520 hat, könnte darauf führen, das Werk für einen Idealkopf zu halten, aber das Gesicht zeigt ganz individuelle Züge, die besonders in der Vorderansicht hervortreten, und da ganz ähnliche Köpfe sicheren Porträtstatuen angehören (vgl. N. 1687), so halten wir auch diese Büste für ein Bildniss. Und zwar scheint es eine nicht nur schöne, sondern auch geistig bedeutende und willensstarke Frau zu sein, deren Züge uns diese Büste erhalten hat.

Vgl. Matz, Antike Bildwerke in Rom I S. 478, 1696.

1523. (663). Apollo von Belvedere, Marmorstatue, am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts in der Nähe von Antium, dem heutigen Capo d'Anzo, einem Lustort der römischen Kaiser, gefunden. Julius II kaufte sie noch als Kardinal und liess sie als Papst durch Michelangelo im Belvedere des Vatikan aufstellen. Ergänzt sind durch Montorsoli, den Schüler Michelangelo's, die linke Hand und die Finger der rechten. Ob der Marmor griechisch oder Carrarisch ist, darüber hat man viel gestritten; die bedeutendsten Autoritäten entscheiden sich für das Letztere.

Das ursprüngliche Motiv der Figur ist erst in neuerer Zeit erkannt. Man nahm früher mit dem Ergänzer an, dass der Gott in der Linken den Bogen gehalten habe, und schwankte nur über das Ziel seines Schusses; dann aber ist in Petersburg im Besitz des Grafen Stroganoff, eine kleine in allem Wesentlichen übereinstimmende Statue zum Vorschein gekommen, an welcher die linke Hand erhalten ist und nicht den Bogen, sondern die Aegis hielt, die demnach auch für diese Statue vorauszusetzen ist. Photographien dieser Broncestatuette sind zum Vergleich hier aufgehängt. Der Gott war dargestellt, wie er durch die mit dem Medusenkopf ge-

schmückte Aegis, das Symbol der Furcht und des Schreckens, einen Feind hinwegscheucht. Wer dieser Feind sei, ist nicht mit Sicherheit zu sagen; man denkt zunächst an die Scene der Ilias, in welcher Apollo, den Trojanern beistehend, die Griechen durch die Aegis in die Flucht treibt; aber es verdient auch eine geistreiche Vermutung erwähnt zu werden, nach welcher die Gallier, die das delphische Heiligtum im Jahre 278 anzugreifen wagten, dem erzürnten Gott gegenüber zu denken seien. Es ging die Sage, dass der Gott ihnen als ein Jüngling von überirdischer Schönheit unter Sturm und Ungewitter erschienen und sie vom Parnass herabgestürzt habe, und in der That würde diese Sage ihre plastische Darstellung nicht treffender haben finden können, als in dieser Statue, die den Gott im höchsten Glanze der Jugendschönheit mit dem Schreckbild der Aegis an seinen Feinden vorüberwandelnd darstellt. Denn dies ist der glücklich gewählte Moment: der Gott stellt sich nicht den Galliern entgegen, wie ein Krieger dem andern, sondern nur hinwandelnd wie eine glänzende Erscheinung scheucht er leicht die Feinde zurück.

Der Apoll von Belvedere ist kein Originalwerk. Dass allerdings das Original selbst aus Erz gewesen sei, wie meistens angenommen wird, halten wir nicht für sicher. Der gleich zu besprechende Steinhäusersche Kopf (1525), der sicher dem Originale der Zeit wie der künstlerischen Wirkung nach viel näher steht als der Vatikanische Apollo, sieht durchaus wie ein für Marmor berechnetes Werk aus, und die Möglichkeit, dass demnach auch das Original aus Marmor bestand, ist nicht zu leugnen. Der Vatikanische Apollo ist ohne Zweifel eine modernere Bearbeitung des älteren Werkes; wenn man an ihm die Spuren einer auf Erz berechneten Formgebung bemerken will, so bleibt fraglich, ob dieser Charakter nicht erst in Folge des auf äussere Glätte und Genauigkeit gerichteten spätern Geschmackes hineingekommen sei.

Wenn wir annehmen, dass der Gott den Galliern gegenüberstehend gedacht ist, so ist damit schon eine Zeitgrenze gegeben. Man war aber auch schon immer aus der Betrachtung des Werkes selbst zu der Ansicht gekommen, dass es nicht vor Alexander entstanden sein könne. Winckelmann zwar preist diesen Apoll als das höchste Werk der alten Kunst, allein abgesehen von den späteren Entdeckungen, die auf das künstlerische Urteil nicht ohne Einfluss waren, so ist Winckelmann's Hymnus mit seinen eigenen kunsthistorischen Prinzipien in Widerspruch, namentlich

mit dem, was er über die Grazie des hohen und schönen Stils sagt. Denn nach diesen Prinzipien gemessen, würde der Apollo nicht so hoch zu schätzen sein; aber Winckelmann vergass sich selbst, hingerissen durch die Poesie der Erfindung und die Schönheit der Ausführung. Und wer könnte die Poesie dieses geistreichsten antiken Werkes leugnen? Aber andererseits ist ebenso gewiss, dass die Statue nicht Stich hält, wenn sie nach jenem von Winckelmann in den Bemerkungen über die Grazie gegebenen Maasstabe gemessen wird. Sie wirkt zu plötzlich und überraschend und hat nicht die Einfalt und Würde der früheren Zeit; der Künstler hat nicht mehr an seinen Gott geglaubt, sondern ihn wie ein glänzendes, entzückendes Bild seiner Phantasie vor sich gesehen. Daher auch die Zierde, ja Eleganz, mit der er ihn ausgestattet, die reich verzierten Sandalen, das sorgfältig angeordnete und mit Salben bereitete Haar, das für diese Auffassung ebenso angemessen ist, wie es vom Standpunkt der früheren Zeit aus künstlich und geziert erscheinen würde.

Für die umfangreiche Litteratur über den Apollo vgl. Thode, Die Antiken in den Stichen Marcanton's S. 1. A. Feuerbach, Der Vaticanische Apollo[2]. Müller-Wieseler II Taf. 11, 124. O. Müller, Handbuch S. 544. Overbeck, Plastik[3] II S. 318. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 623. Murray, *A history of greek sculpture* II S. 371. Auch Saloman, Die Statue des Belvederischen oder Vatikanischen Apollo, ist als Zusammenstellung von Litteratur zu gebrauchen; die Ansicht, der Apoll sei Kopie eines Werkes aus dem Anfang des fünften Jahrhunderts, bedarf keiner Widerlegung. Zu der Stroganoff'schen Statuette vgl. Stephani, Apollo Boedromios. Arch. Ztg. 1882 S. 247 (Furtwängler). 1883 S. 27 (Kieseritzky).

1524. Apollo, Broncestatuette im Besitz des Herrn von Pulszky in Pest.

Die Haltung der Figur ist im allgemeinen der des Apollo vom Belvedere ähnlich; abweichend ist die Stellung der Beine, auch fehlt der Mantel. Der Charakter der Statuette ist sehr verschieden, ihre ganze Bewegung ist steif und ungelenk, die Formen haben etwas Plumpes. Ob die Figur wirklich antik ist, wie man meint, ist uns angesichts der modernen, etwas naturalistischen, aber durchaus nicht feinen Körperbildung sowie der Formen des Kopfes recht zweifelhaft. Was der Rest in der linken Hand wirklich bedeuten soll, können wir nicht mit Sicherheit entscheiden.

Abgeb. Leipziger Berichte 1867 Taf. 7 S. 148 (Overbeck).

1525. Der Steinhäusersche Apollo, Kopf von griechischem Marmor, welchen der Bildhauer Steinhäuser 1866 in Rom auffand und erwarb; jetzt befindet sich derselbe stark ergänzt im Museum zu Basel. Dieser Abguss zeigt den Kopf noch in einem weniger ergänzten Zustande: neu sind ausser dem Hals und der Büste vor allem die Nase und die Lippen, und zwar ist die Nase etwas zu gross geraten. Dieselbe ist nach dem Vatikanischen Apollo geformt, aber dieser ist in den Maassen nicht völlig übereinstimmend.

Es ist offenbar, dass wir hier den Rest einer Replik des Belvederischen Apollo (1523) vor uns haben, und zwar einer besseren Replik. Der Kopf zeigt eine unendlich viel grössere Frische und Lebendigkeit sowohl im ganzen Ausdruck als im Einzelnen. Das Haar scheint schlichter gewesen zu sein als beim Belvederischen Kopf, sicher ist es mit mehr Gefühl gearbeitet. Der Belvederische Apollo erscheint im Vergleich mit diesem kalt und leer.

Dass wir in diesem Kopfe einen Rest des Originals besässen, wagen wir nicht zu behaupten, aber sicher ist er älter und steht dem Originale weit näher als der Belvederische Apoll. Selbst für den Fall, dass das verlorene Original, wie man annimmt, aus Erz bestanden hätte, müssten wir diesen, von Erztechnik nicht beeinflussten Kopf, für allein geeignet halten, uns von dem Geiste des Originales eine Ahnung zu verschaffen. Das Feuer und die Kraft dieses Kopfes suchen wir im Belvederischen Apollo vergeblich.

Abgeb. *Monumenti* VIII Taf. 39. 40, O. Jahn, Aus der Altertumswissenschaft Taf. 5,2 S. 267. Kekulé, Das akademische Kunstmuseum zu Bonn Taf. 1 S. 148; vgl. *Annali* 1867 S. 124. Verhandlungen der sechsundzwanzigsten Versammlung deutscher Philologen in Würzburg S. 90 (Brunn). Vischer, Kleine Schriften II S. 311. Eine Abbildung des Kopfes ohne alle Ergänzungen giebt Kekulé in der Arch. Ztg. 1878 Taf. 2 S. 8; die Zusammenstellung mit dem Belvederischen Kopfe ist besonders lehrreich.

1526. Apollo, Marmorkopf, früher in der Sammlung Giustiniani, dann in der Pourtalès, jetzt im Brittischen Museum. Ergänzt ist die Nase, ein Teil der Lippen, der Ohren und des Halses.

Der Kopf war, wie sich schon aus dem Fall der Locken über der Stirne ergiebt, ziemlich stark nach seiner rechten Seite geneigt; sicher stammt er von einer Statue. Der gar zu hohe Aufbau von Locken über der Stirne verleiht zwar dem Gesicht für die Vorderansicht etwas Imponirendes, verdirbt aber jede andere Ansicht; er hat offenbar etwas Künstliches.

Und auch sonst werden wir in dem Kopfe einen 'geistreichen, schwungvollen aber beinahe etwas manirirten' Ausdruck anzuerkennen haben. Er vertritt eine der spätesten Ausgestaltungen des Apolloideales, der es an Einfachheit und stiller Grösse, aber durchaus nicht an einem gewissen blendenden Glanze fehlt.

Abg. *Galleria Giustiniana* II Taf. 42,2. Panofka, *Antiques du cabinet Pourtalès-Gorgier* Taf. 14. Müller-Wieseler II Taf. 11, 123. Vgl. O. Müller, Kleine Schriften II S. 515. *Annali* 1875 S. 28 und die dort genannte Litteratur.

1527. Apollo, Marmorkopf, in den Thermen des Caracalla zu Rom gefunden, jetzt im Brittischen Museum befindlich.

Wie der eben besprochene Apollo Pourtalès hatte auch dieser das Haar über der Stirne zu einem hohen Knoten geschürzt. Doch scheint derselbe hier kleiner und bescheidener gewesen zu sein, aber auch weniger wirkungsvoll. Gerade im Haar, aber auch sonst, zeigt dieser Kopf eine gewisse Härte und Schwäche, die zum Teil Schuld des späten Kopisten sein mag.

Abgeb. *Monumenti* X Taf. 19; vgl. *Annali* 1875 S. 27 (Julius).

1528. (726.) Apollo, Marmorstatue, aus dem Palast Ottoboni in den Vatikan gekommen. Die Ergänzung hat die ursprüngliche Bedeutung der Figur völlig unkenntlich gemacht. Zunächst ist nämlich ein zwar antiker, aber der Figur fremder Kopf hinzugefügt, sodann ist an der linken Seite ein grosses unmittelbar unter der Schulter, die noch alt ist, beginnendes und bis über die Hüfte hinabreichendes Stück eingesetzt, und diesem Zusatz gehört die wunderliche kleine weibliche Brust an und die ebenso wunderlichen sie umgebenden Falten. Für die erstere lässt sich kein Grund finden, da die rechte Brust eine männliche Figur andeutet, vielleicht war es nur das Gewand, welches den Ergänzer verführte; für die letzteren ist wenigstens in so weit eine Begründung vorhanden, als aus den untern, antiken Falten des Obergewandes hervorgeht, dass an der linken Seite in der Höhe der Brust irgend ein Gegenstand anlag, durch den das Gewand etwas in die Höhe gezogen wurde. Endlich ist der rechte Arm zu zwei Dritteln ergänzt, der linke Arm fast ganz; im Original hält die Gestalt in der linken Hand einen Oelzweig, in der Rechten einen Helm, und auf Grund dieser Ergänzungen ist die Figur dann Minerva Pacifera genannt worden.

Aber gewiss stellt die Figur einen Apollo in der langen

Tracht des Kitharöden dar. In dem linken Arm hielt er die Leier und das Anliegen derselben am Gewande wird die im Vorhergehenden erwähnte Faltenbewegung veranlasst haben, in der ausgestreckten Rechten hielt er gewiss die Schale. Es ist ein ganz ähnlicher nur im freieren Stil gehaltener Apollo, wie der auf mehreren archaistischen Reliefs (N. 427 ff.) vorkommende.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* III Taf. 37. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* V Taf. 38, 2. Clarac III Taf. 468, 885. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II,2 S. 167, 10. Das Verdienst, die Bedeutung dieser Statue erkannt zu haben, gebührt E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 331.

1529. 1530. (842. 843.) Apollo und Artemis, Broncefiguren in Neapel, welche 1817 beim Apollotempel zu Pompeji gefunden, aber entwendet und erst nach und nach in einzelnen Stücken wieder gefunden wurden. Von der Artemis ist nur der Oberkörper erhalten; ob das Uebrige überhaupt nicht mehr vorhanden gewesen oder nur nicht wieder aufgefunden worden ist, wissen wir nicht zu sagen. Der Köcher derselben fehlt jetzt; zwei Löcher, in denen er befestigt war, sieht man noch auf ihrem Rücken, auch im Hinterkopf ist ein Loch, in dem wohl ein besonders gearbeitetes Haarbüschel befestigt war. Die Augen sind von einer die natürliche Farbe nachahmenden Glasmasse verfertigt, ein Verfahren, das an vielen Broncen angewendet war, sich aber besonders an Werken, die aus den verschütteten Städten stammen, noch beobachten lässt. In der Mitte des Diadems soll sich der Rest des Halbmondes befinden; nach dem Gips scheint es eher eine krönende Spitze zu sein.

Die beiden Figuren haben unzweifelhaft zusammen gehört und scheinen, wie man namentlich aus der Uebereinstimmung der Köpfe abnehmen kann, von einer Hand verfertigt zu sein. Beide Götter sind bogenschiessend vorgestellt; man wird schon hierdurch an die Tötung der Niobiden erinnert, die sie eben gemeinschaftlich vollzogen. Dazu kommt, dass beide, namentlich Apollo, im wesentlichen übereinstimmen mit den an den Ecken von Niobidensarkophagen erscheinenden Götterfiguren (vgl. N. 1823). Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass diese Broncen Reste einer Niobidengruppe sind.

Ihr künstlerischer Wert ist gering. Apollo ist unschön in den Proportionen und eigentümlich schwächlich in der Bewegung. Beide Gottheiten haben die kleinen koketten, vor dem Ohr und in der Mitte der Stirn herabfallenden Löckchen, die, wie es scheint, zuerst in der Pergamenischen Kunst Mode

wurden. Vielleicht gehen die Broncen im letzten Grunde auf Werke dieser Schule zurück. Auch das Diadem und doppelte Gewand der Artemis weisen auf jüngere Zeit hin; früher tritt die Göttin ihrem Charakter entsprechend ganz leicht bekleidet und einfach mädchenhaft auf.

Abgeb. *Museo Borbonico* VIII Taf. 59,2. 60. Clarac III Taf. 484, 935. IV Taf. 570B, 1239B. Müller-Wieseler II Taf. 11, 125. Overbeck, Pompeji[4] S. 541. Ueber den Fund vgl. Fiorelli, *Pompeianarum antiquitatum historia* I S. 192. 193. 214. 216. Nissen, Pompejanische Studien S. 331. Vgl. Welcker A. D. I S. 255,35.

1531. (665.) Artemis von Versailles, Statue von Parischem Marmor, unter Franz I von Rom nach Frankreich gebracht, wo sie nacheinander an verschiedenen Orten, zuletzt in Versailles, aufgestellt war. Seit dem Anfang des Jahrhunderts befindet sie sich im Louvre. Ergänzt sind besonders die Nase, die Ohren, der rechte Vorderam, der linke Arm fast ganz und der rechte Fuss; auch an der Hirschkuh neben der Göttin ist vielerlei modern.

Wir sehen in dieser Statue die Artemis als rüstige Jägerin, wie sie mit ihrer Hirschkuh dahineilt, und von dem Geräusch eines aufspringenden Tieres getroffen, sich umsieht und sogleich nach dem Köcher greift, um einen Pfeil herauszunehmen. Die Hindin neben ihr hat man wohl, weil ihr gegen die Natur ein Geweih gegeben ist, für das berühmte goldgehörnte Tier erklärt, welches Herakles verfolgte, und demgemäss das Motiv der Figur anders gedeutet; allein auch andere Hindinnen hat die Kunst wie die Poesie mit Geweih ausgestattet. Es ist hier offenbar keine bestimmte Hindin gemeint, sondern das Tier ist die Begleiterin der Artemis, wie Apollo oft seinen Greif neben sich hat. Schon auf den ältesten Monumenten ist es in diesem Sinne der Göttin beigegeben.

Die Darstellung der kurz gekleideten Artemis scheint der älteren griechischen Kunst fremd und erst aufgekommen zu sein, als man die Göttin mehr und mehr einseitig unter dem Bilde einer schlanken Jägerin auffasste, so wie sie uns hier entgegentritt. Die schlanke und hohe Gestalt, die schon Homer an der Artemis hervorhebt, ist hier durch die Verkleinerung des Oberkörpers und namentlich des Kopfes im Vergleich zu den Beinen noch besonders betont.

Die Statue ist mit höchster Eleganz gearbeitet, sie gleicht darin und in allem Uebrigen so sehr dem Apoll von Belvedere,

dass sie gewiss mit Recht derselben Zeit, ja derselben Kunstschule zugeschrieben wird.

Abgeb. Piroli, *Musée Napoléon* I Taf. 51. Bouillon, *Musée des antiques* I Taf. 20. Müller-Wieseler II Taf. 15, 157. Vgl. O. Müller's Handbuch § 364,1. Overbeck, Plastik[3] II S. 324. *Bullettino* 1868 S. 115 (Helbig). *Compte-rendu* 1868 S. 25 (Stephani). Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 122, 98 und die dort angeführte Litteratur. Ueber gehörnte Hindinnen bei Dichtern vgl. Aelian's Tiergeschichte VII 39.

1532. (772). Artemis, Torso einer Marmorstatuette im Vatikan.

Die Entblössung der einen Brust, welche bei Artemis nicht häufig ist, könnte uns veranlassen, die Gestalt für eine Amazone zu halten, aber diese tragen stets den Köcher an der Hüfte, während die Statuette ihn auf dem Rücken trug. Auch scheint eine etwas besser erhaltene Replik für die Deutung auf Artemis zu sprechen. Die Göttin scheint nach dieser zu schliessen ruhig dagestanden zu haben; die Rechte hing herab, der linke, im Ellenbogen gekrümmte Arm hielt wohl den Bogen. Die Stütze am rechten Oberschenkel kann von einem hier angebrachten Baumstamme herrühren.

Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 81, 650. Die Replik ist bei Clarac IV Taf. 576, 1241 abgebildet.

1533. (666). Hermes, Marmorstatue, in der Villa Hadrian's bei Tivoli gefunden, aus dem Besitz des Duca Braschi zu Rom an den König Max I von Baiern gelangt und durch König Ludwig für die Glyptothek in München erworben. Der Kopf ist antik, aber nicht zugehörig: er besteht aus Parischem Marmor, während die Statue aus attischem gearbeitet ist; ergänzt sind an ihm besonders Nase, Unterlippe und Kinn. An der Statue selbst sind beide Arme, das rechte Bein, der linke Oberschenkel und der vordere Teil des rechten Fusses neu, die Ergänzungen sind aber richtig.

Die Statue war früher besonders unter der ihr von Winckelmann gegebenen Benennung Iason bekannt. Es sei, meinte Winckelmann, Iason, der zum Pelias gerufen, nur am rechten Fuss beschuht herankam, weil er in der Eile vergessen, auch den linken Fuss mit dem Schuh zu bekleiden. Winckelmann übersah, dass der Jüngling den zweiten neben ihm stehenden Schuh auch wohl anlegen wird, wenn er mit dem anderen fertig geworden.

Es ist uns aus dem Altertum die Beschreibung einer Hermesstatue erhalten, die in der Stellung genau mit diesem Jüngling übereinstimmt. Der Blick des Hermes war nach

oben gerichtet, als ob er 'lausche auf die Befehle des Vaters'. Auch eine Münze, auf welcher Hermes durch seinen Stab bezeichnet ist, stimmt bis auf die Richtung des Kopfes mit der Statue überein.

Es ist also Hermes dargestellt und zwar in seiner Eigenschaft als Götterbote. Wie wir bei Homer lesen, wenn ein Gott sich auf die Reise macht, dass er zunächst die schönen Sandalen anlegt, so hier. Die Eilfertigkeit des Götterboten zeigt sich darin, dass er bereits mit den Schuhen beschäftigt ist, während er noch den Auftrag empfängt, und nur innehält, um seine Aufmerksamkeit ganz dem Auftraggeber zu widmen. So sind in einem prägnanten Moment die beiden Eigenschaften eines guten Boten, das aufmerksame Erfassen des Auftrags und die rasche Bereitschaft zur Ausführung glücklich vereinigt; dass er aber schnell und gewandt seinen Auftrag ausführen wird, dafür bürgt die Schlankheit und Elastizität seiner Glieder. Auch die Stellung ist sprechend, nicht ruhig behaglich, sondern rasch und belebt; man vergleiche zwei ziemlich übereinstimmende Figuren am westlichen Fries des Parthenon, um den Unterschied dieser bewegteren Stellung von einer mehr ruhigen und spannungslosen zu empfinden.

Das Original dieser Statue denkt man sich lieber in Erz als in Marmor ausgeführt, weil das in ersterem Fall mögliche Fehlen der Stütze die Leichtigkeit der Figur nicht wenig heben würde; die jetzt verdeckte Gewandung würde dann die Glieder der Figur zusammenschliessen. Es ist übrigens zunächst einleuchtend, dass die Gestalt nicht vor dem vierten Jahrhundert erfunden ist; denn der Charakter des Hermes ist mehr anmutig als von göttlichem Ernst erfüllt. Weiter aber setzt die schlanke Grazie derselben die von Lysippos vertretene Kunstrichtung voraus, ja sie scheint nicht mehr dieser selbst, sondern schon einer weiteren Entwicklung anzugehören.

Abgeb. Lützow, Münchener Antiken Taf. 32 S. 58. Clarac V Taf. 814, 2048. Die richtige Benennung deutete O. Müller im Handbuch § 380, 7 an, vgl. § 157, 3. 412, 4; ausführlich hat die Deutung dargelegt Lambeck, *De Mercurii statua vulgo Jasonis habita.* Vgl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek[4] S. 201, 151. Für Repliken der Figur vgl. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 210, 183. Michaelis, *Ancient marbles* S. 464, 85.

1534. (667). Hermes, Marmorstatue in Florenz. Ergänzt sind beide Vorderarme und der Hut. Im Original stützt sich die Figur nicht auf einen Knotenstock, sondern auf einen Stamm, über dem ein Widderfell hängt.

Die Benennung der Figur wird durch eine sehr ähnliche Broncestatuette mit unzweideutigen Attributen des Hermes wahrscheinlich gemacht. Das Widderfell, das den Stamm belebt, kommt dem Hermes als Heerdengott zu. Die graziöse Statue ist, wie schon die Aushöhlung des Augensterns zeigt, erst in römischer Zeit entstanden, sie wird aber wohl von einem älteren Original abstammen. Nur dürfen wir dies Original nicht in der früheren Zeit der Kunst suchen, für welche die ganze Auffassung der Statue zu leicht scheint.

Abgeb. Müller-Wieseler II Taf. 28, 311. Vgl. Dütschke III 501 und die dort genannte Litteratur. *Antichità di Ercolano, Bronzi* II S. 135. Furtwängler, Sammlung Sabouroff II zu Taf. 77.

1535. (728). Herme, im Jahr 1775 in der Nähe von Tivoli auf der Strasse nach Praeneste gefunden, in die Townley'sche Sammlung und mit dieser ins Brittische Museum übergegangen.

Die Figur ist für weiblich gehalten, aber offenbar männlich. Vermutlich ist es eine Darstellung des Hermes. Dass die Herme von einem Original älterer Zeit abstamme, beweist ausser dem Stil der Umstand, dass sich in Pompeji ein zweites Exemplar derselben gefunden hat.

Abgeb. *Specimens of antient sculpture* I Taf. 58. *Ancient marbles* II Taf. 37. Ellis, *Townley gallery* I S. 263. Clarac IV Taf. 591, 1286. Gerhard, Akademische Abhandlungen Taf. 29, 2. I S. 365. Vgl. Overbeck Pompeji [4] S. 101.

1536. (965). Vierköpfige Herme, vermutlich in Salamis gefunden, jetzt in Athen. Weisser Marmor. Die ganze Herme wird von einer bärtigen ithyphallischen und drei weiblichen Figuren gebildet. Die Erklärung steht noch nicht fest, doch hat diejenige, welche Hermes und Hekate in den dargestellten Gottheiten erkennt, das meiste für sich. Die Vertiefungen an den Ecken sollten die üblichen Hermenarme aufnehmen.

Abgeb. Le Bas Taf. 32, 1. 2. Stephani, *Titulorum graecorum particula V* Taf. 6 S. 20. Vgl. *Bullettino* 1851 S. 71 (Brunn). Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Oesterreich V S. 26, *n* (Petersen). Kekulé 118. Sybel 398.

1537. Hekatebildchen, unvollendete Arbeit aus Pentelischem Marmor, in Salamis gefunden, jetzt in Athen.

Um eine dreiseitige Herme, deren weibliche Köpfe von einem gemeinsamen Kalathos bedeckt scheinen, wohl ein Bild der Hekate, tanzen einander an den Händen fassend die Chariten, die von je her mit dieser Göttin in Beziehung gedacht wurden.

Abgeb. Gerhard, *Venere Proserpina* Taf. 1. Vgl. Stephani, Der ausruhende Herakles S. 251, 7. O. Jahn, Europa (Denkschriften der Wiener

Akademie XIX) S. 37, 9 Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Oesterreich V S. 26, *a* (Petersen.) Kekulé 172. Sybel 408.

1538. Herakles, kleine Herme aus Rosso antico, in Sparta. Die Herme zeigt den Kopf und den ganz in das Löwenfell eingewickelten Oberkörper des Helden. Die Arbeit ist etwas flüchtig.

Vgl. Mitteilungen II S. 343, 83 (Dressel und Milchhöfer).

1539. Herakles, Bronceköpfchen im Mannheimer Schloss. Der Kopf entspricht im Typus dem Farnesischen Herakles, scheint aber zu einer davon verschiedenen Darstellung gehört zu haben; wenigstens finden sich am linken Oberkopf Ansatzspuren.

1540. (847.) Herakles mit dem Hirsch von Keryneia, Broncegruppe, 1797 bei Torre del Greco gefunden, seit 1831 im Museum zu Palermo befindlich. Im Maul des Hirsches bemerkt man noch die Metallröhre, durch welche das Wasser in ein daneben befindliches Becken floss; die Gruppe diente nämlich zur Zierde eines Wasserbeckens.

Wir fanden dieselbe Komposition schon in einem archaistischen Werke (N. 440), und auch die Darstellung derselben Sage auf der Metope von Olympia war ähnlich. Der Umstand, dass diese Gruppe in freierem Stil ausgeführt ist, erklärt die herrschenden Unterschiede zur Genüge. Dort nehmen wir nur die Kraft und Wucht des Helden, mit der er das Tier niederdrückt, hier aber auch zugleich und vornehmlich auch seine Schnelligkeit, die gewaltigen Schritte, mit denen er endlich das Tier erreichte, wahr. Und der zweite Unterschied liegt darin, dass Herakles dort im Einklang wenigstens mit der Hauptmasse der älteren Kunst und zugleich in Uebereinstimmung mit dem eben erwähnten Unterschied des Motivs als reifer, bärtiger Mann erscheint, während er hier, nach dem Geschmack der jüngeren Zeit, schlanker und jugendlicher gebildet ist. Ungewöhnlich ist, dass hier ein Hirsch, keine Hindin dargestellt ist, wie es im Einklang mit der gewöhnlichen Sage sein sollte. Etwas gesucht und gekünstelt ist die Verwendung des Tieres als Wasserspeier, doch kommt Aehnliches und noch viel Barockeres auch sonst vor.

Abgeb. *Monumenti* IV Taf. 6. 7. *Bulletino archeologico Napoletano* I 1843 Taf. 4. S. 91 (Avellino). Clarac V Taf. 794, 2006A. Vgl. *Annali* 1844 S. 175 (H. Keil). Ueber den Fundort siehe *Documenti inediti per servire alla storia dei musei d'Italia* II S. 93; früher wurde Pompeji dafür angegeben. Ueber ähnliche Spielereien an Brunnen vgl. E. Curtius, Die

Plastik der Hellenen an Quellen und Brunnen (Abhandlungen der Berliner Akademie 1870) S. 155. Arch. Ztg. 1879 S. 19. *Bullettino* 1829 S. 67. *Museo Borbonico* XIV Taf. 53.

1541. (668.) Kopf des Hephaistos von Marmor, auf Piazza di Spagna in Rom gefunden und im Vatikan befindlich.

In den kräftigen und breiten Formen dieses gut gearbeiteten Kopfes ist der tüchtige und thätige Arbeiter geschildert, zugleich aber hat der Kopf etwas Bürgerliches und Prosaisches, etwas Leidenschaftsloses aber auch Schwungloses, was ebenso charakteristisch ist für den Charakter des Hephaistos. Die eiförmige Mütze war die Tracht des niederen Volkes, der Handwerker und Schiffer.

Abgeb. *Monumenti* VI Taf. 81; vgl. *Annali* 1863 S. 421 (Brunn).

1542. Poseidon, Kopf aus Pentelischem Marmor, vielleicht in Ostia gefunden, von Fagan dem Papst Pius VII geschenkt und von diesem im Museum Chiaramonti des Vatikan aufgestellt. Die Brust und Einiges am Haar ist neu.

Der Ausdruck göttlicher Kraft ist in diesem Kopfe ganz zurückgedrängt, wir finden statt dessen einen Zug, welchen andere Bilder des Poseidon andeuten, ausgeführt, nämlich die Spuren vieler und grosser Mühsale und Anstrengungen, wie sie wohl einem Seemann beschieden sein können. Nur die hohe Stirn, das wallende aber unordentlich geworfene Haupthaar zeigt den Kroniden, die Stirn selbst ist von Falten durchzogen, über der Nase und um die Augen sind Runzeln sichtbar, und an den Wangen lassen sich die Spuren des Alters bemerken. Es ist eines der charakteristischesten Bilder des Poseidon, wenn wir auch eingestehn werden, dass der Künstler besonders nur eine Seite von dessen Wesen zur Anschauung gebracht hat.

Wir glauben nicht, dass das Original dieses Kopfes vor dem zweiten Jahrhundert v. Ch. entstanden ist. Die frei geworfenen Locken scheinen an die Skulpturen vom Pergamenischen Altar zu erinnern, die Durcharbeitung der Gesichtszüge aber lässt sich schon mit dem Laokoon vergleichen.

Abgeb. F. A. Visconti und Guattani, *Museo Chiaramonti* I Taf. 24. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* IV Taf. 55. E. Braun, Vorschule der Kunstmythologie Taf. 16 S. 10. Ruinen und Museen Roms S. 279. Müller-Wieseler II Taf. 6, 67. Overbeck, Kunstmythologie Taf. 11, 11. 12 III S. 268. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 78, 604. Kekulé, Hebe S. 60. Einen ganz übereinstimmenden Kopf, der sich im Besitz des Fürsten Chigi befand, bildet E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* Taf. A, 9 ab, und erklärt ihn zu Taf. 1 als Pluton; vgl. Müller-Wieseler II Taf. 67, 851.

1543. (719.) Der Nil, Marmorstatue, gefunden unter Leo X nahe bei der Kirche Santa Maria sopra Minerva. An derselben Stelle sind zu verschiedenen Zeiten noch mehrere andere Darstellungen ägyptischer Gegenstände und ägyptischen oder ägyptisirenden Stils gefunden, woraus man mit Recht folgert, dass dort ein Isistempel gestanden habe. Die Statue wurde unter Clemens XIV in den Vatikan gesetzt und bald darauf von Caspar Sibilla restaurirt. Die Ergänzungen am Nil selbst sind unbedeutend, wir heben nur die Finger der rechten Hand mit den herabhängenden Aehren, deren Spitzen aber alt sind, hervor; um so bedeutender aber sind die an den Kindern, deren Oberkörper durchgängig neu ist, zum Teil aber noch mehr. Die genaue Betrachtung des Gipsabgusses lässt an der Verschiedenheit der Oberfläche die ergänzten Teile deutlich erkennen, wesswegen wir nicht näher auf's Einzelne eingehen. Die Richtigkeit der Restauration ist im Einzelnen nicht zu garantiren, doch sind die Motive, die den Kindern gegebeh, nicht ohne Anmut.

Der Flussgott, der nach der Grösse und Bedeutung des Stromes, den er vertritt, nur in mächtigen Formen dargestellt werden konnte, lehnt sich an eine Sphinx, das Symbol Aegyptens. In der Linken hält er ein mit Blumen und Früchten gefülltes Füllhorn, in der Rechten die Aehren, die Gaben seines fruchtbaren Wassers. An dem spitzen Ende des Füllhorns sprudelt unter dem Gewand hervor — eine Anspielung auf den verborgenen Ursprung der Nilquellen — sein Wasser und ergiesst sich über die ganze Basis. In den Kindern, die ihn umgeben, haben wir nach Berichten der Alten die Ellen seines Wachstums zu erkennen; der Künstler hat dies auch dadurch anzudeuten gesucht, dass die Kleinen in allmählichem Hinaufsteigen dargestellt sind. Ihre Zahl sechzehn bezeichnet die höchste Steigung des Nils, ihre Anordnung war von selbst durch die Lage des Flussgottes auf seiner viereckigen Basis gegeben. In den leer gelassenen Winkeln zur Rechten, und Linken mussten sich dichtere Gruppen von Kindern bilden, die zur Rechten sich an der Sphinx und dem Füllhorn hinaufziehen bis zu jenem oben im Füllhorn befindlichen, das nach der jedenfalls hübschen Idee des Ergänzers in der ruhigen Zuversicht, den höchsten Platz erreicht zu haben, auf die übrigen hinabsieht. Die Kindergruppe links spielt mit einem Krokodil, die mittlere aus zweien bestehende mit einem Ichneumon, das Miene macht, seine Feindschaft gegen das Krokodil zu bethätigen, und am rechten Arm und Bein stei-

gen die übrigen hinauf, so dass die ganze kolossale Gestalt rings von lustigem Leben eingeschlossen ist, das aber nur wie leichte Wellen den gewaltigen Gott umspielt ohne seine majestätische Wirkung zu beeinträchtigen.

Die Statue war so aufgestellt, dass sie umgangen werden konnte. Das zeigt die Basis, die an drei Seiten mit Reliefs verziert ist, welche das in der Statue Angedeutete gleichsam ergänzen, indem sie die rätselhaften Bewohner des Nils in anschaulicher Weise schildern. Nur die Vorderseite enthält, ähnlich wie am Farnesischen Stier, keinen erheblichen Reliefschmuck, der hier nicht zur Geltung gekommen sein würde.

Von der linken Seite herumgehend erblicken wir in mehreren Gruppen den Kampf des Nilpferdes mit dem Krokodil, dazwischen Wasservögel, wie wir glauben, den Trochilos, von welchem die Alten zu erzählen wussten, dass sich das Krokodil durch ihn von den Blutegeln befreien lasse, die sich in seinem Rachen festgesetzt hätten. Diese Fabel ist offenbar mehrmals dargestellt. Weiterhin sehn wir in Barken das zwergenhafte komische Geschlecht der Pygmäen auf der Jagd nach Krokodilen; grade an der Ecke ist dann ein Krokodil dargestellt, welches von einem Nilpferd am Schweif gepackt wird, während das Ichneumon bereit scheint, in seinen weit geöffneten Rachen zu schlüpfen und es so zu töten. Endlich finden wir an der rechten Ecke, als friedlichen Schluss nach den Schrecken und Ungetümen, die der Fluss in sich birgt, ruhig am Ufer weidende Kühe.

Es ist das schönste Bild eines Flussgottes, das uns aus dem Altertum erhalten, und daher vorzüglich geeignet, die künstlerische Auffassung dieser Wesen zu vergegenwärtigen, die überall davon ausgeht, dass der Flussgott nicht als ein von seinem Element freies, sondern an ihm haftendes Wesen gedacht wurde. Daher die gleichsam matt und schwer gelagerte Stellung, der man die Unmöglichkeit des Aufstehens ansieht, daher die weichen Formen, das fliessende Haar und ein gewisser sehnsüchtiger Ausdruck im Gesicht, eine eigentümlich weiche Stimmung, der unstäten Bewegung der Fluten entsprechend.

Zusammen mit dieser Statue wurde eine in den Maassen, im Marmor, in der Komposition und im Stil übereinstimmende Statue des Tiberstromes aufgefunden, die dem Nil gegenüber, etwa am Eingang des Heiligtums, aufgestellt gewesen sein

wird. Die alte und neue Heimat der Isis war in ihnen angedeutet.

Da die Statue des Tiber sicher erst in römischer Zeit entstanden ist, könnte man annehmen, auch der Nil gehöre dieser Epoche an, und für das vorliegende Exemplar ist es sicher richtig. Aber das Original, welches den nicht seltenen Repliken des Nil zu Grunde liegt, scheint uns älter zu sein, und ist wohl in alexandrinischer Zeit und in Aegypten entstanden. Der Tiber scheint dann in römischer Zeit als Gegenstück dazu gearbeitet zu sein; er ist im Vergleich zum Nil weniger frei und gross in der Komposition, und scheint etwas Gezwungenes zu haben.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* I Taf. 37. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* IV Taf. 25. Clarac IV Taf. 748, 1811. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 607. Aeltere Abbildungen führt Fröhner bei Besprechung der jetzt im Louvre befindlichen Statue des Tiber (*Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 411, 449) an, vgl. sonst E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 259. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 96. Leipziger Berichte 1878 S. 113 (Heydemann) und 1881 S. 64, 26, wo der Bericht des F. Vacca abgedruckt ist. Ueber spätere Ausgrabungen am Fundort des Nil vgl. *Bullettino* 1856 S. 180 (Henzen). Den pyramidenähnlichen Gegenstand im Füllhorn, von dem wir keine nähere Rechenschaft geben können, erklärte Visconti als Pflugschar. Er findet sich nicht selten unter den Opfergaben, z. B. *Museo Borbonico* XIII Taf. 10. *Monumenti* VI Taf. 37.

1544. (727). Meergott, Marmorherme in Terra di Lavoro nahe bei Pozzuoli gefunden, von G. Hamilton erworben und an Clemens XIV verkauft, der sie im Vatikan aufstellte.

Die Delphine im Bart und die Fischschuppen im Gesicht und an der Brust bezeichnen ein Wesen des Meers, auch die Hörner, wodurch sonst freilich die Flussgötter charakterisirt werden, könnten hier in demselben Sinn, wie sie letzteren zukommen, die dadurch Stieren an Furchtbarkeit und Wildheit verglichen werden, hinzugefügt sein. Der Traubenkranz kann wohl nur auf den Weinreichtum der umgebenden Ufer gedeutet werden; es ist deswegen wahrscheinlich, dass nicht das Meer als solches, sondern nur ein besonderer Teil desselben, oder richtiger ausgedrückt das Meer von einer bestimmten Oertlichkeit aus betrachtet in diesem Kopf dargestellt sei. Wir halten daher unter den zahlreichen Benennungen dieses Kopfes diejenige für die treffendste, wonach er das mittelländische Meer oder auch die Seeküste von Pozzuoli repräsentirt.

Von dem weichen, sehnsüchtigen Ausdruck der Wasser-

gottheiten war schon beim Nil (N. 1543) die Rede. Der Kopf scheint in guter römischer Zeit verfertigt zu sein.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* VI Taf. 5. *Opere varie* IV S. 338. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* V Taf. 106. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 225. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 419, 139. Welcker's Zeitschrift S. 453 (Zoega).

1545. Doppelherme von Wasserdämonen im Capitolinischen Museum zu Rom.

Die beiden Köpfe eines jugendlichen und eines bärtigen Wassergottes, welche in dieser Herme vereinigt sind, zeigen eine ganz eigentümliche Stilisirung. Die menschlichen Formen sind nicht nur durch Zufügung von flossenartigen Bildungen unter den Augen und an den Kinnbacken, durch Umgestaltung der Augenbrauen und des Bartes zu Flossen, sondern vornehmlich durch eine Veränderung aller Verhältnisse zu einem eigentümlichen, anschaulichen Bilde dieser Dämonen gemacht. Die Gesichter sind ungewöhnlich breit, besonders der Nasenrücken, und die Nase tritt nur sehr wenig aus dem Profil hervor. Der ganze Kopf erhält dadurch etwas Tierähnliches, etwas Gewaltiges, das diesen Naturkräften wohl ansteht und das die Kunst bei Flussgöttern durch Zufügung der Stierhörner und ähnlicher Attribute auszudrücken versuchte. Auch in der Zusammenstellung beider Köpfe scheint der Künstler einen bestimmten Gedanken verfolgt zu haben. Während nämlich der ältere Dämon etwas Finsteres, Trübes hat, zeigt der jüngere mehr den aufgeregten schwärmerischen Charakter, der die Seewesen der jüngeren Kunst kennzeichnet. Es sollten wohl dadurch die verschiedenen Stimmungen getrennt zum Ausdruck gebracht werden, die wir in anderen Darstellungen der Seewesen vereinigt finden.

Abgeb. Bottari und Foggini, *Museo Capitolino* I Taf. 3, 2. 3. Mori, *Museo Capitolino* IV, *Stanza della miscellanea* Taf. 26, 2.

1546. 1547. (765. 766). Nereiden auf Seepferden, Marmorgruppen im Vatikan.

Diese Figuren sind wahrscheinlich zur Verzierung eines Wasserbassins benutzt worden; sie sind übrigens in der Erfindung und Ausführung leblos und unbedeutend.

Abgeb. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* IV Taf. 12. Clarac IV Taf. 747, 1805. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 103, 107. 109.

1548. (848). Fischer, Broncestatuette, 1827 in einem pompejanischen Privathause und zwar am Brunnenbassin desselben gefunden.

Der Fischer, eine Figur von plebejischem Aussehen und in der Tracht der Handarbeiter, welche die rechte Schulter ihrer Arbeit wegen entblösst trugen, sitzt am Bassin und angelt, und dass er nicht vergeblich gesessen, beweist der bereits mit einigen Fischen gefüllte Korb, welchen er im Original in seiner Linken trägt. Aus der Maske unter ihm floss das Wasser ins Bassin hinein; denn wie schon bemerkt, widerstrebte es im Allgemeinen dem Sinne der Alten, das Wasser aus unverzierten einfachen Oeffnungen herausfliessen zu lassen. Uebrigens ist die Maske in Beziehung auf den Fischer eine rein äusserliche unmotivirte Zuthat, und in anderen Fällen finden wir eine viel sinnigere Motivirung.

Abgeb. *Museo Borbonico* IV Taf. 55, 2. Clarac V Taf 881, 2243 B. Overbeck, Pompeji[4] S. 561. Niccolini, *Pompei* II, *Casa della seconda fontana* Taf. 3.

1549. (767.) Statuette einer Nymphe von Marmor, wahrscheinlich in Athen befindlich.

Die Figur hielt mit beiden Händen eine noch erkennbare Muschel, das Attribut der wasserspendenden Najaden. Sie ist die Wiederholung eines in Relief und Rundwerk ungemein häufigen Typus, der auch oft zu Brunnenstatuen benutzt wurde, wie man an manchen Exemplaren aus der Durchbohrung der Muschel abnehmen kann. Der Typus ist übrigens nicht sehr früh; denn die Nymphen wurden in älterer Zeit, wie viele ihnen geweihte Reliefs zeigen, ganz bekleidet dargestellt, während wir in römischen Votivreliefs dieselbe Tracht finden, wie an dieser Statue. Der Kunstwert dieses Exemplars ist mässig.

Vgl. E. Q. Visconti *Museo Pio Clementino* I zu Taf. 35.

1550. (798.) Isispriesterin, in Neapel gefunden, zuerst im Besitz des Grafen Sinzendorf, jetzt in Wien. Das Gewand ist von schwarzem, das Nackte von weissem Marmor; die Arme sind ergänzt, vermutlich aber nicht unrichtig.

Wir behalten die hergebrachte Benennung bei, ohne zu verkennen, dass die Figur ebensowohl eine Isis wie eine Isispriesterin sein kann. Es ist dies eben schwer zu entscheiden, weil, wie in einigen anderen Kulten, so auch in dem der Isis die Priesterin in der Tracht ihrer Göttin erschien.

Charakteristische Merkmale der Isis sind das mit Franzen besetzte Obergewand und die Anordnung desselben, namentlich der Knoten zwischen den Brüsten. Ueber der Stirn trägt sie die Mondscheibe und darüber, wie es scheint, die Lotos-

blume. Auch die zierlich gedrehten Locken finden sich an anderen Isisdarstellungen. Die ergänzten Attribute sind in der Linken die Situla, der Krug mit Nilwasser, und in der Rechten wenigstens eine Andeutung des Sistrum, eines im Isiskult gebräuchlichen Instrumentes.

Die Arbeit ist nicht schlecht, aber die Verbindung des schwarzen und weissen Marmors ist ein Zeichen späteren Geschmacks.

Abgeb. Sacken, Die antiken Skulpturen des K. K. Münz- und Antiken-Cabinetes Taf. 9 S. 25. Clarac V Taf. 991, 2577. Vgl. Sacken und Kenner, Die Sammlungen des K. K. Münz- und Antiken-Cabinetes S. 39, 157. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* VI zu Taf. 16. 17. VII zu Taf. 19.

1551. Idol der grossen Göttin, 1567 durch Jakob Strada in Rom für Albrecht V von Baiern erworben, jetzt im Antiquarium zu München. Ergänzt ist der Kopf, die Arme und der untere Teil der Figur, und zwar nicht ganz richtig. Dass Gesicht, Hände und Füsse aus schwarzem, das Uebrige aus weissem Marmor besteht, wird dem ursprünglichen Zustande entsprechen, aber anstatt der Thurmkrone trug die Gestalt anderen Analogien zufolge einen Kranz, und von den Reliefstreifen, welche das Gewand zieren — es soll dadurch natürlich reiche Stickerei ausgedrückt werden — sind die beiden untersten, welche nur von dem Ergänzer herrühren, ganz weg zu denken. Diese Stickerei endete mit dem unteren Rande des dritten Streifens.

Man hat die dargestellte Göttin sehr verschieden benannt, vermutlich ist es die unter verschiedenen Namen, besonders Aphrodite Urania verehrte orientalische sogenannte ‘grosse Göttin’, eine Verkörperung vor allem der belebenden Naturkraft. Die drei Bilder am Gewande scheinen ihre Macht über die verschiedenen Reiche der Welt auszudrücken. Die drei Chariten mit den Füllhörnern bezeichnen die Erde, Sonne und Mond mit der nackten Gestalt in wehendem Schleier, die man etwa Aura nennen dürfte, die Luft, die Nereide, der Triton, der Delphin, das Wasser. Die Haltung der Göttin ist eine absichtlich steife; es sollte diese Figur offenbar möglichst der im Kult verehrten Statue ähnlich sein, und diese war vermutlich ein solches altes und steifes Idol, oder war doch in Anknüpfung an ein solches verfertigt.

Abgeb. V. von Pallhausen, *Bojoariae topographia Romano-Celtica* I (Beschreibung der Römischen Heerstrasse von Verona nach Augsburg) Taf. 1 S. 151. O. Jahn, Entführung der Europa (Denkschriften der

Wiener Akademie XIX) Taf. 6, *a* S. 41. Vgl. Schorn's Kunst-Blatt 1822 S. 189 (Docen). Christ, Beiträge zur Geschichte der Antikensammlungen Münchens (Abhandlungen der Münchener Akademie X, 2 S. 29). Die nach einer Zeichnung des Pighius von Jahn Taf. 6, *b* abgebildete Figur ist offenbar die unsrige vor der Ergänzung, woraus sich also ergiebt, dass diese erst zwischen 1547 und 1567 vorgenommen wurde. Jahn ist geneigt, diese und die ähnlichen Statuetten für Bildnisse von Priesterinnen zu nehmen; die steife, einem Idol zukommende Haltung scheint mir mehr dafür zu sprechen, dass sie die Göttin selber darstellen. Vgl. auch Sacken, Die antiken Skulpturen des K. K. Münz- und Antiken-Cabinetes Taf. 11, 3 S. 28.

1552. (669.) Sogenannte Nemesis, Marmorstatue, in der Villa Hadrians bei Tivoli gefunden und im Vatikan befindlich. Ergänzt ist der rechte Arm.

Die Deutung der Figur beruht allein auf der Bewegung des linken Armes, da ein Attribut, welches vielleicht die Rechte gehalten haben könnte, nicht vorhanden ist. Da nämlich die Nemesis, die wir besonders auf vielen Münzen von Smyrna finden, immer dieselbe Bewegung macht, so hat man diese mit Recht für bedeutungsvoll gehalten, aber falsch so gedeutet, dass Nemesis den Unterarm, welcher der Länge der griechischen Elle entspricht, hervorkehre, um damit zunächst sinnlich, dann aber in symbolischem Sinn auf das Maass hinzudeuten, dessen Beobachtung sie fordert. Abgesehen davon, dass diese Erklärung sehr gesucht ist — zunächst sollen wir beim Arm an die Elle, und bei dieser erst an das Maass in übertragener Bedeutung, an das Maasshalten, denken — beruht sie auch auf der irrigen Erklärung einiger Epigramme. Auf jenen Smyrnäischen Münzen sind die Gestalten der beiden dort verehrten Nemesis durch einen Zügel und einen kleinen Stab, vermutlich ein Maass, gekennzeichnet, und eben diese Symbole wird die in jenen Epigrammen besprochene Nemesis gehalten haben. Die Bewegung des linken Armes hat also nichts mit dem Maasse zu thun, vielmehr wird sie hier dasselbe bedeuten, was sie so oft und so natürlich ausdrückt, die züchtige Verschämtheit, zumal da die Senkung des Kopfes aus demselben Gefühl entspringt, nämlich auch nur der Ausdruck der Scheu und Sittsamkeit ist. Eben diese Neigung des Hauptes wird auch an Nemesis als charakteristisch hervorgehoben. Wir müssen gestehn, dass die Deutung als Nemesis nicht sicher ist, da diese Verschämtheit auch anders motivirt sein könnte, und sie allein nicht zur Kennzeichnung der Göttin ausreicht; die Smyrnäischen Münzen fügen deshalb zu der Geberde noch die Symbole hinzu. Für möglich müssen

wir die Deutung allerdings durchaus halten; denn wie könnte man schöner die Nemesis charakterisiren, als durch das Bild einer züchtig verschämten Jungfrau, die durch ihre ganze Haltung den sittlichen Begriff der Scheu, der *αἰδώς*, ausdrückt? Denn auch die Gewandung ist so wunderbar einfach und anspruchslos, wie es zur Darstellung eines so reinen und ernsten Begriffs notwendig ist.

Wir möchten vermuten, dass diese Figur, von welcher es eine, wahrscheinlich zugleich gefundene, Wiederholung im Lateran und eine zweite in England giebt, etwa im vierten Jahrhundert erfunden ist; die Kopie ist allerdings, wie schon aus dem Fundort zu schliessen, viel später, und durchaus nicht gut. Aber doch zeigt sich in der einfachen Gewandung, im Typus des Kopfes, in der Haartracht (vgl. zu 1287) ein Charakter, der diese Ansetzung zu erlauben scheint.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* II Taf. 13. Clarac IV Taf. 759, 1854. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 270, 3. Benndorf und Schöne, Die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums S. 12, 19. Michaelis, *Ancient marbles* S. 675, 10. O. Müller, Handbuch § 398, 4. Stephani hat (*Compte-rendu* 1877 S. 150) die Deutung der Armbewegung aus den Epigrammen mit Recht abgelehnt, wie dies schon früher F. Bellermann, Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes S. 43 gethan hatte, aber seine Auffassung zu der auch O. Jahn, Arch. Beiträge S. 150, 133 hinneigt, Nemesis wolle in ihren Busen speien, wie man dies that, um sich vor dem bösen Blick und Aehnlichem zu wahren, ist ganz unannehmbar. Den zum Busen gesenkten Blick hebt Mesomedes in seinem Hymnus auf Nemesis besonders an der Göttin hervor, vor allem aber würde die von Stephani vorausgesetzte Handlung gar nicht das Wesen der Nemesis ausdrücken, welche direkt mit Bezaubern und Besprechen gar nichts zu thun hat, und nur in Beziehung zu den vom Aberglauben gefürchteten bösen Folgen ausgesprochenen Lobes, das zugleich wie Ueberhebung erschien, gedacht wurde.

1553. (694). Weiblicher Torso von Marmor, am Posilipp gefunden und in Neapel befindlich.

Die Bewegung der Figur stimmt ganz mit der eben besprochenen Nemesis überein, ob auch die Bedeutung dieselbe war, müssen wir unentschieden lassen. Im Stil ist das Fragment weit jünger als jene Statue.

Vgl. Arch. Ztg. 1844 S. 212.

1554. (732). Karyatide aus Marmor, früher in Villa Negroni, jetzt im Vatikan. Der Hinterkopf ist ergänzt, das Andere etwas überarbeitet. Vgl. N. 1557.

Abgeb. Clarac III Taf. 444, 814. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* IV Taf. 16, 2. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 95, 87.

1555. (733). Karyatide aus Marmor, das Werk des Kriton und Nikolaos aus Athen, 1766 an der Via Appia in einem Weinberge der Familie Strozzi nicht weit vom Grabmal der Caecilia Metella gefunden, jetzt in Villa Albani. Ergänzt sind der rechte Arm und der linke Unterarm, schwerlich richtig, mit dem Thyrsos. Die Inschrift der Künstler befindet sich hinter dem korbähnlichen Kopfputz.

Die Formen dieses Werkes sind etwas stumpf und rundlich; im Ganzen ist die Anlage der Figur etwas ruhiger, und für architektonische Verwendung deshalb geeigneter als die der eben besprochenen und der folgenden Karyatiden. Vgl. N. 1557.

Abgeb. Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 94, 2. Clarac III Taf. 444, 814A. Vgl. Winckelmann, Geschichte der Kunst XI, 1 § 14. Beschreibung der Stadt Rom III, 2 S. 476, 7. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 622. Morcelli, Fea und Visconti, *Description de la villa Albani* S. 5, 19. Piranesi, *Raccolta di vasi* II Taf. 68. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler I S. 550.

1556. (734). Karyatide aus Marmor, in Villa Albani; vgl. N. 1557.

Abgeb. Clarac III Taf. 442, 808. Guattani, *Monumenti antichi inediti* 1788, *Settembre*, Taf. 1. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom III, 2 S. 544.

1557. (735). Karyatide aus Marmor, in Villa Albani. Das ganze Stück vom Busen bis zum Knie und beide Arme sind neu, man sieht aber, dass die Richtung der ergänzten Arme die ursprüngliche ist.

Diese Karyatide, wie die drei vorhergehenden, ist für korinthischen Stil berechnet, wie die Form der Körbe zeigt, die dem korinthischen Kapitell entspricht. Die Figuren waren ursprünglich aufgestellt, wie hier, nicht frei von allen Seiten sichtbar, sondern mit dem Rücken an eine Wand oder einen Pfeiler gelehnt.

Vergleicht man diese vier Karyatiden mit denen vom Erechtheion (N. 810), so fällt zunächst der Unterschied auf, dass die architektonische Strenge der letzteren einer freieren Behandlung gewichen ist. Namentlich an der ersten (1554) und dritten (1556), die mit leisen Verschiedenheiten denselben Typus wiedergeben, ist durch den Wurf der Gewandung die Markirung der senkrechten Linie, auf welcher eben die architektonische Strenge beruht, unmöglich geworden. Am nächsten steht den älteren Werken in dieser Beziehung die zweite, aber auch hier hat der Künstler durch das übergelegte Fell, wodurch er vielleicht der Bedeutung des zugehörigen Gebäudes

entsprechend eine Mänade charakterisiren wollte, ein Abwechslung durch diagonale Linien hervorgebracht. Dies Aufgeben der architektonischen Strenge ist gewiss zum Teil durch die Verschiedenheit des künstlerischen Geschmacks bedingt, zum Teil mag es auch durch die Verschiedenheit des Zwecks veranlasst sein; die Karyatide an einem Privathause braucht nicht so streng komponirt zu sein, wie diejenige eines Tempels. Jedenfalls aber ist es vornehmlich diesem Unterschiede zuzuschreiben, dass diese Karyatiden nicht mehr den Eindruck des Einfachen, Anspruchslosen, Mädchenhaften machen, wie die attischen.

Abgeb. Clarac III Taf. 444, 814B. Vgl. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 705, 105.

1558. Karyatide, 1761 in einer römischen Villa bei Frascati zugleich mit drei andern ganz übereinstimmenden Figuren und mit der Statue des bärtigen Dionysos, welche die Inschrift Sardanapallos trägt (N. 1284), gefunden und jetzt in Villa Albani befindlich. Der Korb ist an keiner der Gestalten erhalten und auch sicher nicht richtig ergänzt, vielmehr zeigt der Ueberrest einer kolossalen, in Eleusis entdeckten Karyatide, die das Original dieser Komposition zu sein scheint, dass wir uns auf dem Haupte das runde einer Schachtel ähnliche Geräth, die κίστη, zu denken haben, welches besonders im Kult der Demeter eine Rolle spielte. Man kann darnach die Gestalt als Kistophore bezeichnen; architektonisch diente sie sicher als Karyatide.

Die steife Stellung der Figur kontrastirt unangenehm mit der starken Bewegung der Arme, sie ist gezwungen und unfrei. Bei der Gewandung sind die Kreuzbänder an der Brust hervorzuheben, welche an ihrem Kreuzungspunkte ein Medusenhaupt als Amulet tragen; vgl. N. 882.

Abgeb. Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 94, 2. Clarac III Taf. 442, 807. Vgl. Winckelmann, Geschichte der Kunst VIII, 1 § 23. Beschreibung der Stadt Rom III, 2 S. 475. 478. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 624. Morcelli, Fea und Visconti, *Description de la Villa Albani* N. 16. 24. 91. 97. Michaelis, *Ancient marbles* S. 242, 1 und oben N. 810. 1557.

1559. (763). Perseus und Andromeda, Marmorgruppe, im Jahr 1760 zu Rom in der Nähe der Kirche di Santa Croce im sogenannten Amphitheatrum castrense gefunden und in die Gräflich Wallmoden'sche Sammlung übergegangen, jetzt in der öffentlichen Kunstsammlung zu Hannover. Ergänzt sind von dem Bildhauer Cavaceppi der rechte Arm der Andromeda und der Kopf des Perseus.

Das Meerungeheuer, dem Andromeda geopfert werden sollte, liegt tot hingestreckt auf der Basis und das Mädchen ist im Begriff, von Perseus unterstützt von dem Felsen herabzusteigen, auf dem sie ausgesetzt war. Die Gruppe ist nur ein Werk von mässigem Verdienst und besonders die Gestalt des Perseus ist wenig anziehend. Er steht plump und starr da und an seinem Körper ist jede Einzelheit bis auf die Adern mit unangenehmer Härte ausgedrückt. Interessant ist, dass sich genau dieselbe Komposition in mehreren Pompejanischen Bildern findet, die aller Wahrscheinlichkeit nach auf das berühmte Original des Nikias, eines Zeitgenossen Alexanders, zurückgehen. Der Umstand, dass also die Gruppe nicht ursprünglich für plastische Ausführung gedacht ist, mag den wenig erfreulichen Eindruck, welchen sie hervorbringt, erklären.

Abgeb. K. F. Hermann, Perseus und Andromeda, Göttinger Winckelmannsprogramm 1851. Vgl. Fedde, *De Perseo et Andromeda* S. 69. 76. Helbig, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei S. 140, 154, 1.

1560. (715). Mutter und Sohn, Marmorgruppe in Villa Ludovisi, ein Werk des Menelaos. Ergänzt ist der rechte Arm des Jünglings, die linke Hand sowie ein Teil des Kopfes der Frau und manche Einzelheiten.

Von den vielen Erklärungen, welche diese Gruppe gefunden hat, erwähnen wir nur die von Winckelmann aufgestellte, der Orest und Elektra in ihr erkannte, und die von Jahn stammende auf Kresphontes und Merope. Keine der sonst vorgeschlagenen Deutungen hat annähernd so viel Beifall finden können als die genannten, aber auch bei diesen bleiben viele Schwierigkeiten bestehen. Eine schlagend richtige Deutung ist bis jetzt nicht gegeben. Es könnte scheinen, dass der Grund hierfür in der mangelnden Charakteristik der Gruppe läge; aber sollen wir glauben, dass es dem Künstler unmöglich gewesen wäre durch irgend welche Attribute seiner Darstellung einen bestimmteren Charakter zu verleihen? Die weit schwierigere Aufgabe, seinem Werke eine Stimmung zu geben, die sich dem Beschauer unmittelbar aufdrängt, hat er wenigstens so schön und durch so feine Mittel gelöst, dass es ihm nicht schwer gewesen sein könnte, selbst durch kleinere und verstecktere Züge die Personen und ihr Verhältniss näher zu bezeichnen, wenn er dies gewollt hätte.

Man hat gezweifelt, ob eine Begegnung beider Personen dargestellt sei oder eine Trennung, und zur Begründung letzterer Ansicht auf die Stellung hingewiesen, welche sie einnehmen. Obschon die Gestalten nämlich einander zugewendet

sind, kehren sie doch die Füsse nach aussen, so dass es scheinen könnte, sie seien schon im Begriff gewesen zu gehen, und hätten sich nur noch zu einer letzten flüchtigen Umarmung zurückgewendet. Offenbar liegt dieser Beobachtung etwas Richtiges zu Grunde. Die Haltung ist unter der Voraussetzung einer Begegnung nicht zu erklären, in diesem Falle müssten wir das Ungeschick des Künstlers tadeln; aber vielleicht ist doch keine Trennung, sondern nur das Zusammensein der beiden Personen gemeint. Etwas Gesuchtes, Studirtes hat die Gruppe ja offenbar, und bei solcher nicht ganz frisch und unmittelbar schaffenden Kunst ist es wohl erklärlich, dass anstatt der sich von selbst bietenden einfachsten Stellung eine geziertere, gewähltere angewendet wird, die zwar nicht der schlichte und darum ganz unverkennbare Ausdruck des Gedankens ist, aber ihm doch nicht grade widerspricht. Für unmöglich halten wir, wie bemerkt, dass Menelaos eine Begegnung habe darstellen wollen, und schon aus diesem Grunde müssen wir die angeführten mythischen Erklärungen verwerfen.

Aber es wird dem Künstler schwerlich viel daran gelegen haben, den Augenblick in der Weise zu bestimmen, wie wir es versuchen mussten, ihm kam es vor Allem darauf an, das Verhältniss der beiden Personen zu einander darzustellen. Und das ist ihm trefflich gelungen. Die treue mütterliche Liebe, die kindliche Anhänglichkeit, könnten kaum zarter, stimmungsvoller und ergreifender geschildert werden, als es in dieser Gruppe der 'stillen Vertrauten', wie sie Herder schön nannte, geschehen ist. Es sind eben Vertraute, die wir sehen, Mutter und Sohn, wie wir meinen, und es bedarf keiner grossen Beteuerungen, um sie einander die Liebe fühlen zu lassen, deren Grösse auszusprechen der menschlichen Natur versagt ist. Und in dieser Liebe, die sich so milde und sanft äussert, spüren wir zugleich eine unbeschreibliche Wehmut; wie der Schatten eines drohenden Verlustes ruht es über dieser Gruppe von Mutter und Sohn, die mit innigem Blick an einander hängen, als ob sie die Trennung fühlten, die ihnen bevorsteht.

Eine Sage zu finden, welche so dargestellt sein könnte, ist bis jetzt nicht gelungen, und wir müssen gestehen, dass wir mit Andern ernstlich daran zweifeln, ob hier wirklich eine mythische Begebenheit gemeint sei. Die Erscheinung der Frau, besonders ihr rund geschnittener Mantel, aber auch die des Jünglings erinnern an die Tracht des täglichen Lebens, und wir glauben, dass sich sowohl der Mangel schärferer

Charakteristik als der Inhalt der Gruppe unter der Annahme völlig begreifen lässt, dass sie zum Schmucke eines Grabes gedient habe und ähnlich, wie die Grabreliefs griechischer Zeit die Verwandten in ihrem liebenden Verkehr zeigen, so die Liebe von Mutter und Sohn und ihre Trauer um einander darstelle. Dass man ähnliche in Rundwerken ausgeführte Gruppen auf die Gräber gestellt habe, ist nicht zu bezweifeln, und der Mangel individueller Züge kann im Hinblick auf die frühere Gewöhnung der Grabreliefs nicht auffallen. Unter der Annahme, dass die Gruppe von einem Grabe stamme, würde sich auch der kleine Pfeiler hinter dem einen Bein des Sohnes erklären lassen: spätere Grabreliefs stellen sehr häufig neben den Verstorbenen ähnlich die Grabstele dar.

Die Inschrift nennt als Verfertiger den Menelaos, Schüler des Stephanos (vgl. N. 225), einen Künstler des ersten christlichen Jahrhunderts. Ob die Gruppe Originalwerk des Menelaos in dem Sinne sei, dass ihm und nur ihm die ganze Erfindung gehöre wie die Ausführung, ist schwer zu entscheiden. Es hat sich neuerdings eine Wiederholung der Figur der Frau gefunden, die aber nach sicheren Anzeichen nicht mit einem Jüngling in gleicher Haltung gruppirt gewesen sein kann. Wir vermögen jedoch nicht zu sagen, auf welcher Seite die Entlehnung ist, um so weniger als die antiken Künstler, wie schon mehrfach berührt, in der Benutzung des einmal gut Erfundenen durchaus frei verfuhren. Der Gedanke an den Ruhm, etwas durchaus Neues zu schaffen, lag ihnen überhaupt in einer den Modernen schwer begreiflichen Weise fern. Das Original der Gruppe kann aber keinenfalls lange vor Menelaos entstanden sein: in der schweren, den Unterkörper mehr als bei den Griechen üblich, verhüllenden Gewandung der Frau und dem schon erwähnten Schnitt des Mantels glauben wir einen spezifisch römischen Zug zu erkennen.

Die beste Abbildung giebt Kekulé, Die Gruppe des Künstlers Menelaos in Villa Ludovisi Taf. 1, eine Aufzählung der Litteratur Schreiber, Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi S. 89, 69. Vgl. Overbeck, Plastik [3] II S. 416. Lucy M. Mitchell *A history of ancient sculpture* S. 665. Die Auffassung der Gruppe als Grabmonument hat Conze mehrfach angedeutet (Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien XXI 1870 S. 870. Wiener Sitzungsberichte LXXI 1872 S. 329. LXXX 1875 S. 617). Ueber die erwähnte Replik vgl. *Bullettino* 1883 S. 141 (Fabricius und Wissowa).

1561. (797). Camillus, Broncestatue im Capitolinischen Museum, bis auf die Attribute völlig unversehrt erhalten.

Auf römischen Reliefs, welche Opferhandlungen vorstellen,

finden wir oft eine dieser Bronce entsprechende Figur, die wir nach dem Zusammenhang als Camillus bezeichnen müssen, d. h. als einen ministrirenden Knaben, der die Opfergeräte trug und zur Dienstleistung des Opfernden bereit war. Auch diese Capitolinische Figur hielt ursprünglich Opfergeräte in den Händen, wie die Bewegung derselben anzeigt, die Schale in der rechten, die sie dem Opfernden graziös präsentirt, und die Weinkanne in der linken. Man nahm zu dem Amt des Camillus nur vornehme Knaben und einen solchen lässt auch der feine Anstand im Benehmen der Figur erkennen.

Wir besitzen in dieser Figur, die schon im Altertum Ruf gehabt zu haben scheint, da mehrere Wiederholungen derselben vorhanden sind, ein unzweifelhaftes Werk aus römischer Zeit. Es ist eben eine aus römischer Sitte genommene Darstellung. Gewiss aber gehört die Statue der besten römischen Zeit, dem Anfang der Kaiserherrschaft an. Denn sie ist mit höchster Eleganz und Sauberkeit ausgeführt, und eine kleine Zuthat anmutiger Nachlässigkeit, die sich namentlich im Fall des Gewandes über den Gürtel ausdrückt, erhöht sehr den Reiz des Werkes.

Die Naht der Aermel ist fein verziert und das eigentliche Gewand ist an beiden Seiten von der Schulter abwärts mit feinen aber doch auch im Abguss bemerkbaren Streifen durchzogen, wie man sie oft in kleinen Bronzen, manchmal von Silber eingelegt, bemerkt. Auch sie sind nur Verzierungen der Naht. Endlich sind auch die Schuhe mit Verzierungen, zum Teil von Silber eingelegt, bedeckt.

Abgeb. Righetti, *Il Campidoglio* I Taf. 33. Kekulé, Die Gruppe des Künstlers Menelaos Taf. 3, 3 S. 39. Vgl. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 142. Beschreibung der Stadt Rom III, 1 S. 214. Becker, Gallus [3] II S. 22. Uebereinstimmende Figuren findet man z. B. Winckelmann, *Monumenti inediti* 178. *Annali* 1858 Taf. K. *Monumenti* XI Taf. 36, 3. Fröhner, *La colonne Trajane* Taf. 135. 129.

1562. Betender Jüngling, Broncestatue, 1502 auf dem Magdalenenberge in Kärnthen gefunden, zuerst im Besitz des Bischofs Matthäus Lang von Wellenburg, der sie 1519 mit nach Salzburg nahm. Dort blieb die Statue bis 1806, in welchem Jahre sie nach Wien gebracht wurde, wo sie sich jetzt befindet,

Man hat die Statue verschieden erklärt, zuletzt meist als Hermes, indem man die Geberde der Hand als eine rednerische auffasste. Aber diese ist vielmehr die bei der Anbetung

durchgängig angewendete, und die Statue ist demgemäss als Darstellung eines betenden Jünglings aufzufassen. Dazu passt sehr gut die Inschrift auf dem linken Schenkel, welche die Namen mehrerer Personen nennt, die doch wohl die Figur in ein Heiligtum geweiht hatten. Sich aber in anbetender Haltung der Gottheit darzubringen war sehr üblich. Dass in diesem Falle mehrere Personen die Weihung einer Statue vollzogen, fällt dem gegenüber nicht ins Gewicht; es kam mehr darauf an, den Gedanken der Anbetung auszudrücken, als die einzelne Person in betender Stellung zu porträtiren.

Unsere Figur ist offenbar eine Idealgestalt; die Nacktheit würde ja dem Brauche des täglichen Lebens nicht entsprechen, und das Gesicht hat durchaus keine individuellen Züge, wie wir sie in der Entstehungszeit der Statue sonst voraussetzen müssten. Die Inschrift, welche in lateinischer Sprache abgefasst ist, und nicht weniger der Fundort beweisen, dass die Figur der römischen Kaiserzeit angehört. Allerdings wird wohl ein älteres Original zu Grunde liegen. Die Arbeit der Figur selbst ist etwas trocken und hart, die Adern sind sehr bestimmt angegeben, während die eigentliche Weichheit des Fleisches fehlt. Doch ist dies vielleicht zum Teil Folge der Ueberarbeitung, welche die Figur nach ihrer Auffindung erlitten zu haben scheint.

Abgeb. Sacken, Die antiken Broncen des k. k. Münz- und Antiken-Cabinetes I Taf. 21. 22 S. 52, wo auch frühere Litteratur angegeben ist. Vgl. Hübner, Die antiken Bildwerke in Madrid S. 10. CIL. III,2 4815.

1563. (809.) Trauernde Germanin, Marmorstatue, früher im Palast Capranica zu Rom, 1584 vom Cardinal Ferdinand de' Medici erworben, jetzt in Florenz in der Loggia de' Lanzi aufgestellt. Ergänzt ist ein Teil des rechten Unterarmes, die Finger der linken Hand, der linke Oberarm, die Nase und manche Kleinigkeiten.

Nach einigen ganz haltlosen Deutungen ist die Statue für Thusnelda erklärt worden, und hat als solche eine gewisse Berühmtheit erlangt. Aber die Bezeichnung ist nur soweit begründet, als vermutlich eine Deutsche dargestellt ist. Die Form der Schuhe allerdings, welche man als Beweis dafür angesehen hat, zeigt es durchaus nicht. An dem Friese des Pergamenischen Altares finden wir ganz ähnliche Schuhe, und völlig übereinstimmende z. B. bei einem ebenfalls in Pergamon gefundenen weiblichen Standbild, welches mit germanischer Tracht nicht das mindeste zu thun hat. Da aber die Klei-

dung der Florentiner Statue, das lange Gewand mit dem kürzeren Oberkleid, die entblösste Brust, das lange Haar, mit den Darstellungen germanischer Frauen wie mit unseren Nachrichten übereinstimmt, so scheint es allerdings sicher, dass wir in ihr eine Germanin zu erkennen haben. Da jeder porträtartige Zug fehlt, so ist es entweder eine Darstellung von Germania selbst oder eine Germanin, welche als Vertreterin ihres ganzen Volkes mehr ideal dargestellt werden musste. Beide Deutungen berühren sich äusserst nahe. Der Zug der Trauer ist zur Genüge aus der Bestimmung der Statue erklärt; denn es ist höchst wahrscheinlich dass die Statue durch die Kriege des Augustus veranlasst sei, und ein römisches Siegesdenkmal geziert habe. Germania trauert also über die erlittene Niederlage.

Die Statue ist würdig mit Tacitus' Germania verglichen zu werden, sie ist ein gleich schönes Denkmal, das ein Römer der germanischen Nation gesetzt hat. Der Künstler hat eine reife Jungfrau gebildet; denn nur als eine solche, als eine Heldenjungfrau, die den Kampf nicht scheut, konnte Germania gebildet werden. Ihr hoher Wuchs überragt das Maass des Südens und erinnert an das Wort des Tacitus, in dem er seine Bewunderung der hochgewachsenen germanischen Gestalten ausspricht. Sie trauert zwar über das Unglück ihres Vaterlandes, aber dieser tiefe Schmerz ist voll Adel und auch nur der Ausdruck einer hohen Gesinnung.

Abgeb. *Monumenti* III Taf. 28. Göttling, Thusnelda, Arminius' Gemahlin und ihr Sohn Thumelicus. Gesammelte Abhandlungen I Taf. 3 S. 380. *Annali* 1841 S. 58. Müller-Wieseler I Taf. 68, 376. Vgl. Lützow's Zeitschrift für Bildende Kunst VII S. 330 (Conze). Arch. Ztg. 1880 S. 78,16 (Michaelis). Annali 1867 S. 335 (Helbig). Brunn, Geschichte der griechischen Künstler I S. 453. 602. Dütschke III 560.

1564. Weiblicher Kopf aus Marmor, angeblich in Ostia gefunden, im englischen Privatbesitz. Ergänzt ist die Nasenspitze.

Die Aehnlichkeit des Kopfes mit dem der eben besprochenen Germanin macht es wahrscheinlich, dass auch er zu der Darstellung eines besiegten Landes gehört habe.

Abgeb. Arch. Ztg. 1880 Taf. 8 S. 75, wo Michaelis den Kopf besprochen und frühere Litteratur angeführt hat; vgl. seine *Ancient marbles* S. 484, 18,

1565. Barbarin, Marmorkopf in der Petersburger Ermitage. Die Büste und die Nase sind neu.

Da der Kopf einen durchaus nicht zu griechischer oder römischer Abstammung passenden Typus zeigt, ist er für das Bild einer Barbarin, vermutlich einer Germanin erklärt worden.

Abgeb. Lützow's Zeitschrift für Bildende Kunst VII zu S. 331 (Conze).

1566. Kopf eines Barbaren, in der Umgegend von Neapel gefunden, jetzt im Capitolinischen Museum zu Rom.

Dieser Kopf von ungewöhnlich düsterem, entschlossenem Ausdruck stammt, nach der kleinlichen Behandlung des Haares sowie dem ganzen Stil zu urteilen, frühestens aus der Zeit Hadrians.

Abgeb. Righetti, *Il Campidoglio* II Taf. 233,1. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 174. Die hier vorgeschlagene Deutung auf Arminius ist wegen der Entstehungszeit der Büste nicht möglich.

1567. Kopf eines Barbaren, auf dem Forum des Trajan zu Rom gefunden, jetzt im Brittischen Museum.

Eine gewisse Aehnlichkeit dieses Kopfes mit der für Thusnelda erklärten Statue N. 1563 hat zu der waghalsigen Vermutung geführt, es sei in diesem Kopfe Thumelicus, der Sohn des Arminius dargestellt. Es ist für diese Annahme ebenso wenig Grund vorhanden, wie für die durchaus nicht auf Ueberlieferung beruhende Fabel vom 'Fechter von Ravenna', die aus Anlass dieses Kopfes zuerst vorgetragen wurde und eine so grosse Verbreitung, ja sogar dichterische Bearbeitung gefunden hat.

Abgeb. *Specimens of antient sculpture* II Taf. 49. *Ancient marbles* III Taf. 6. Ellis, *Townley gallery* II S. 34. Göttling, Gesammelte Abhandlungen I Taf. 3 S. 403. Thusnelda Taf. 1 S. 17.

1568. Kopf eines Kelten aus griechischem Marmor, im Museum zu Madrid. Neu sind die Nase und das Bruststück.

Die Halskette mit dem kleinen daran hängenden Halbmond bezeichnet den wild und gewaltthätig ausschauenden Mann als Kelten; die Tracht des Bartes entspricht allerdings nicht der sonst bekannten.

Vgl. Hübner, Die antiken Bildwerke in Madrid S. 134, 258. Eine Abbildung findet sich in der Zeitschrift Vom Fels zum Meer III,1 S. 655.

1569—1571. (829—831.) Dacier, Kolossalköpfe von Marmor, auf dem Trajansforum gefunden und im Vatikan befindlich.

Der barbarische Typus ist in diesen Köpfen mit grosser Meisterschaft ausgedrückt: noch jetzt will man unter den Rumänen dieselben breiten und wilden Gesichter mit den buschigen Augenbrauen und den langen ungepflegten Haaren be-

merkt haben. Durch die Trennung zwischen Backen- und Kinnbart wird das Breite und Vierschrötige noch bedeutend verstärkt. Vermutlich gehörten diese Köpfe zu Statuen, die an einem Siegesmonument, etwa an der Attika eines Triumphbogens, aufgestellt waren.

Abg. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* IV Taf. 6,3. 29,1. Nibby, *Museo Chiaramonti* II Taf. 47. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 91, 10. 19. 105, 128.

1572. (634). Schlafende Ariadne, Marmorstatue, seit Julius II im Vatikan befindlich. Ergänzt sind die Nase, die Oberlippe, einige Finger der linken und die rechte Hand.

Vor Winckelmann, als man noch die griechischen Kunstwerke aus der römischen Geschichte erklärte, wurde diese Figur als Kleopatra bezeichnet. Man nahm das in Form einer Schlange gebildete Armband für eine wirkliche Schlange. Jetzt ist kein Zweifel darüber, dass die schlafende Ariadne dargestellt sei und zwar ist es kein friedlicher Schlaf, den sie schläft, sondern wie die Stellung, die gelöste Spange und das etwas in Unordnung geratene Gewand andeuten, ein von unruhigen Träumen bewegter. Es ist der verhängnissvolle Schlaf der Ariadne auf Naxos gemeint, während dessen Theseus sie verliess. Das pathetisch Bewegte der Figur hat der Künstler besonders dadurch erreicht, dass er die Grundfläche nicht eben annahm, sondern sie nach dem Kopfende hin sich stark erheben liess. Es ist dadurch eine Haltung erreicht, die jede Vorstellung eines sanften Schlafes unmöglich macht; man vergleiche, um sich des Gegensatzes eines friedlichen und ruhigen Schlafes bewusst zu werden, die berühmte Figur der schlafenden Königin Luise von Rauch. Diese pathetische Bewegung und dazu der Mangel charakteristischer Attribute lassen auch die von anderer Seite vorgeschlagene Deutung der Figur als schlafende Nymphe unzulässig erscheinen; zudem findet sich auf vielen Monumenten eine übereinstimmende Figur, welche durch die Umgebung deutlich als Ariadne bezeichnet ist. Es ist sehr interessant, die besonders auf römischen Wandgemälden und Sarkophagen häufig wiederkehrenden Darstellungen derselben Sage zu vergleichen; sie unterscheiden sich besonders dadurch, dass sie gewisse weichliche und sinnliche Züge hinzufügen, die dem grossartigen Charakter dieser Figur fremd sind.

Die Statue ist schwerlich ein Originalwerk; zwar die Replik derselben (N. 1573) in Madrid würde dies kaum beweisen, obschon sie in der Arbeit nicht weit hinter diesem

Exemplar zurücksteht, da sie die Komposition nicht ganz treu wiederzugeben scheint, aber die Ausführung der Statue selbst ist nicht sehr sorgfältig. Schon Winckelmann tadelte mit Recht, dass das Gesicht schief sei, und ebenso richtig ist bemerkt, dass gleich hinter den Füssen das Ober- und Untergewand auf eine nicht zu rechtfertigende Weise in einander übergehn. Dieser Fehler verschwindet freilich für das Auge, wenn die Figur, worauf die nur flüchtig behandelte Rückseite deutet, an eine Wand gestellt wird.

Das Original ist offenbar nicht vor der hellenistischen Zeit entstanden, ja wir möchten glauben, dass es erst in den Anfang unserer Zeitrechnung zu setzen ist. Die künstliche Anordnung des Gewandes geht selbst über das in der hellenistischen Zeit Uebliche weit hinaus; die Draperie ist offenbar an dem Modell ausgedacht und danach gearbeitet und zeigt darin einen fast modernen Zug. Vor allem scheint aber die Verwandtschaft mit der trauernden Germanin in Florenz (1563) so gross, dass wir beide Werke derselben Epoche zuschreiben möchten.

Ob zu dem Original dieser Figur noch andere Statuen gehört haben, etwa Dionysos mit seinem Schwarm der Verlassenen nahend, können wir nicht mit Sicherheit behaupten. Es ist die Meinung geäussert, die Statue möge als Grabdenkmal einer unter dem Bilde der Ariadne dargestellten Sterblichen gedient haben. Auf den römischen Sarkophagen wird allerdings die Figur der Ariadne in der Weise gebraucht, dass sie zum idealen Bilde einer entschlafenen Sterblichen wird, und es spricht sich diese Ansicht besonders deutlich dadurch aus, dass zuweilen der Ariadne Porträtzüge gegeben werden. Nur fragt sich, ob das Bild einer unruhig Schlafenden für diesen Zweck angemessen ist; auch steht ja in diesem Falle nicht wie auf den Sarkophagen der Gott Dionysos neben ihr, der ihr nach ängstlichen Träumen ein seliges Erwachen bereiten wird. Auf den Sarkophagen sind überhaupt die verschiedensten Gestalten der Sage zur Darstellung der Verstorbenen benutzt; es war dies im Zusammenhang der ganzen Komposition möglich. Aber ohne diesen Zusammenhang hätte Niemand die Gestalten mehr richtig verstanden noch verstehen können, und wir dürfen durchaus nicht annehmen, dass man alle jene Gestalten der Sage, die auf Sarkophagen mit den Zügen der Verstorbenen ausgestattet erscheinen, etwa als Grabstatuen verwendet hätte.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* II Taf. 44. Böttiger, Arch. Hefte I Taf. 2. Arch. Museum I S. 29. Bouillon, *Musée des an-*

tiques II Taf. 20. Piroli, *Musée Napoléon* II Taf. 8. Clarac IV Taf. 689, 1622. Müller-Wieseler II Taf. 35, 418. Vgl. E. Q. Visconti, *Opere varie* IV S. 90. Jacobs, Ueber die Bildsäule der schlafenden Ariadne (Denkschriften der Münchener Akademie V = Vermischte Schriften IV S. 407). O. Jahn, Arch. Beiträge S. 296. Leipziger Berichte 1860 S. 25 (Stark). Pervanoglu, Die Grabsteine der alten Griechen S. 27. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 250, 238. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 175. Auch Furtwängler (*Annali* 1878 S. 97) setzt die Figur ins erste nachchristliche Jahrhundert.

1573. Ariadne, Marmorstatue, früher im Museum Odescalchi in Rom, jetzt in Madrid. Stirn, Nase, Mund und Kinn, grosse Stücke beider Arme, die Kniee und der linke Fuss sind neu.

Die Statue unterscheidet sich von der vorstehend besprochenen, deren Replik sie ist, vor allem durch die veränderte Lage der Figur selbst. Indem nämlich der Oberkörper tiefer gelegt ist, hat die Gestalt eine für den Schlaf etwas passendere Haltung bekommen. Aber wir bezweifeln, dass dies der ursprünglichen Absicht des Künstlers entspricht. Grade die unbequeme Lage der vatikanischen Ariadne ist für den unvorbereiteten Schlaf, in den sie gesunken scheint, so bezeichnend, und nur bei dieser Lage können die Zipfel der Gewänder so frei fallen, dass wir den Eindruck erhalten, die Gestalt habe sich noch eben im unruhigen Schlafe bewegt. Dass die vatikanische Ariadne die Komposition treuer wiedergiebt, zeigt sich unseres Erachtens aus dem Vergleich der Gewandung mit Sicherheit. So sind z. B. die Falten des Mantels, welche unterhalb des linken Knies über den Felsen fallen, hier nicht so gut motivirt als bei der vatikanischen Figur: der Teil des Untergewandes auf dem linken Fuss geht in unmöglicher Weise in die Höhe, und die Gewandzipfel auf der Brust und unter dem linken Ellenbogen, die dort in Folge ihrer Schwere die Lage notwendig einnehmen, könnten hier auch ganz gut anders fallen, schliessen sich aber trotzdem an jenes Vorbild, bei dem sie motivirt sind, an.

Abgeb. Clarac IV Taf. 726 E, 1622 A. Vgl. Hübner, Die antiken Bildwerke in Madrid S. 58, 41.

1574. Ariadne, kleine Marmorfigur, früher in der Sammlung Gonzenbach, jetzt in der evangelischen Schule zu Smyrna.

Das Figürchen stimmt im Wesentlichen mit den eben besprochenen Statuen überein und ist deshalb auch wohl ebenso wie diese zu deuten. Die Arbeit ist plump und gering.

1575. (730). Nymphe, Bruchstück einer Marmorstatue, aus der Chigi'schen Sammlung in das Museum zu Dresden übergegangen.

Das Fragment gehört nicht, wie man gemeint hat, zu einer Wiederholung der vatikanischen Ariadne (N. 1572), sondern zu einer minder bewegten, ruhiger liegenden Figur, höchst wahrscheinlich zu der Figur einer auf ihre Urne gestützten Quellnymphe, die als Brunnenverzierung gebraucht sein mochte. Die Arbeit ist aus guter Zeit.

Abgeb. Le Plat, *Recueil des marbres antiques qui se trouvent à Dresden* Taf. 116. Clarac V Taf. 912, 2321. Vgl. H. Hettner, Die Bildwerke der Antikensammlung zu Dresden[4] S. 104, 192.

1576. (635.) Sogenannte Ariadne, Marmorstatue, mit der Chigi'schen Sammlung 1728 nach Dresden gekommen. Neu sind die rechte Brust, der rechte Arm und die linke Hand. Der an Nase und Lippen ergänzte Kopf ist aufgesetzt, aber zugehörig, doch hat er bei der Zusammenfügung eine etwas zu starke Richtung nach oben und nach der Seite erhalten. Wie die linke Hand zu denken, ob sie ruhig herabhing oder etwas hielt, ist nicht auszumachen.

Man hat die Figur für Ariadne gehalten, welche mit wehmütigen Gedanken dem forteilenden Theseus nachblicke. Diese Erklärung stützt sich besonders auf ein in Salzburg ausgegrabenes, jetzt in Laxenburg bei Wien befindliches Mosaik, auf welchem in einem Kreis von Darstellungen aus dem Mythus des Theseus und der Ariadne eine dieser Statue im Allgemeinen ähnliche Figur vorkommt, welche die Ariadne in der angegebenen Situation darstellt.

Der Charakter der Figur würde mit dieser Erklärung nicht im Widerspruch stehen. Die Haltung der Beine, die unter anderen Verhältnissen etwas Rücksichtsloses hätte, könnte für eine in Gedanken Verlorene bezeichnend sein. Auch die halbe Entblössung der Figur ist nicht unpassend. Sie wäre nicht so angemessen für die eben besprochene Figur der Ariadne, deren grossartig pathetischen Charakter dieser Zusatz sinnlichen Reizes beeinträchtigen würde, aber bei dieser Figur, deren Charakter elegisch und zart und weich ist, wäre sie vielleicht dem beabsichtigten Eindruck förderlich. Auffällig ist allerdings, dass der Schmerz in dieser Gestalt kaum deutlich ausgesprochen ist, wie wir doch gerade bei diesem weicheren Charakter erwarten müssten. Wir gestehen deshalb von der Richtigkeit jener Deutung nicht völlig überzeugt zu sein, zumal die Ariadne

jenes Mosaiks nicht genau übereinstimmt, während sich andrerseits eine genaue Wiederholung der Gestalt in einer Darstellung des Wettkampfes zwischen Marsyas und Apollo findet. Dieselbe stellt dort, wie es scheint, eine Nymphe vor, und wir wüssten nichts Stichhaltiges gegen die Auffassung auch unserer Figur als Nymphe vorzubringen. Die ungezwungene Haltung erklärt sich bei einer solchen von selbst, und auch der zarte, weiche Charakter der Gestalt ist im Einklang mit einer solchen Benennung.

Ein Originalwerk ist die Figur gewiss nicht; einzelne Teile, z. B. die Ohren, sind auffallend nachlässig gearbeitet, auch widerspricht die nicht geringe Zahl von Repliken dieser Annahme. Aber ein gutes Original liegt ihr sicher zu Grunde. Der Kopf, an welchem ausser der nicht ganz glücklichen Ergänzung die etwas zu kurze rechte Hälfte der Mundspalte auffällt, ist im Uebrigen von grosser Schönheit und erinnert in seiner Form und in der Behandlung des Haares an mehrere schöne Aphroditeköpfe. Zu einer genaueren Zeitbestimmung fehlen uns die Anhaltspunkte; dass das Original nicht über die Zeit des Praxiteles hinaufgerückt werden kann, ist selbstverständlich.

Abgeb. Le Plat, *Recueil des marbres antiques qui se trouvent à Dresden* Taf. 35. Becker, Augusteum Taf. 17. Clarac IV Taf. 584, 1263. Vgl. Fiorillo, Kleine Schriften I S. 243. O. Jahn, Arch. Beiträge S. 281. Arch. Ztg. 1853 S. 326*. *Bullettino* 1853 S. 34 (E. Braun). H. Hettner, Die Bildwerke der Antikensammlung zu Dresden[4] S. 124, 280. Die Wiederholung der Figur als Nymphe findet sich *Monumenti* VI Taf. 18. Die Unsicherheit der Benennung Ariadne hebt Furtwängler (*Annali* 1878 S. 100, 2) hervor.

1577. (722.) Endymion, Marmorstatue, im Jahr 1783 in der tiburtinischen Villa Hadrians gefunden, zuerst im Besitz des Grafen Marefoschi in Rom, dann an Gustav III von Schweden verkauft und jetzt im Museum zu Stockholm. Ergänzt sind von Giovanni Grossi die rechte Wade und rechte Hand, der linke Fuss, die linke Wange, das Kinn, die Lippen und die Nasenspitze. Auch ist die Statue überarbeitet.

Nach ähnlichen zahlreichen Darstellungen auf Reliefs und Gemälden kann kein Zweifel sein, dass wir den schönen Schläfer Endymion vor uns haben, der hier so sanft hingestreckt ist, wie in keiner andern Darstellung, so dass die Vorstellung des stillen friedlichen Schlummers besonders eindringlich wird.

Die Komposition ist jedenfalls älter als Hadrian, sie findet

sich schon ähnlich auf pompejanischen Gemälden; in der Ausführung der Statue ist keine Spur von der kleinlichen Zierlichkeit und Eleganz zu bemerken, welche viele Werke der Hadrianischen Zeit kennzeichnet, so dass wir sie vielleicht einer frühern Zeit zuschreiben müssen, ohne freilich Genaueres angeben zu können.

Abgeb. Guattani, *Monumenti inediti* 1784, *Gennaro* Taf. 2. E. Braun, Zwölf Basreliefs, zu Taf. 9. Clarac IV Taf. 586, 1250. Vgl. Arch. Ztg. 1865 S, 147*, 1 (Heydemann).

1578. (448). Eros, Marmorfigur, von dem schottischen Maler Gavin Hamilton in Centocelle in der nächsten Umgebung Roms an der via Labicana gefunden und an Clemens XIV verkauft, der sie im Vatikan aufstellte.

Die am Rücken erhaltenen Spuren angesetzter Flügel beweisen, dass die Figur einen Eros darstellt. Gewöhnlich nimmt man nun an, dass Eros in der träumerischen Melancholie der Liebe dargestellt sei, dass er als der Gott der Liebe sein eigenes Wesen an sich selbst erfahre. Allein versuchen wir zunächst die Figur zu ergänzen, was mit Hülfe von übereinstimmenden, aber besser erhaltenen Wiederholungen geschehen kann. Die Linke hielt den Bogen und an derselben Seite stand eine etwa durch ein Gewand und durch den Köcher belebte Stütze, die Rechte dagegen hielt auf einen kleinen Altar eine gesenkte Fackel. So ergänzt, entspricht die Figur den auf römischen Sarkophagen einige Male dargestellten Eroten, die man als Todesgenien zu bezeichnen pflegt und sie wird, wenn wir nicht irren, nach dieser Auffassung verständlicher. Denn nicht Liebesmelancholie, sondern Trauer, tiefe Trauer ist es, die sich im Einklang mit der gesenkten Fackel, in der Neigung und in dem Ausdruck des Kopfes ausspricht und wir entgehn auch der uns bedenklich scheinenden Annahme, wonach der Gott selbst in Liebesgedanken versunken, also nur die Personifikation der Liebessehnsucht sein würde. Vielmehr ist die Figur wie jene entsprechenden der Sarkophage ein Grabmonument, und Eros trauert um den Gestorbenen oder genauer um die ihm entrissene Psyche des Gestorbenen.

Gewöhnlich wird die Figur als eine Kopie nach Praxiteles angesehn, eine Annahme, zu welcher der Stil des Werkes durchaus nicht berechtigt. Nach unsrer Erklärung wird sie noch unsichrer, da der am Grabe trauernde Eros uns nur aus römischen Denkmälern bekannt ist. Ausserdem entspricht die

Haartracht, der Haarknoten und die quer über den Kopf laufende Flechte, die man häufig an Kindern und jugendlichen Gestalten bemerkt, keineswegs einer früheren Zeit und ist namentlich für Praxiteles nicht streng und einfach genug. Wir werden kaum irren, wenn wir die Entstehung des Originales erst in die römische Epoche, ja in die Hadrianische Zeit setzen, welcher der Geschmack wie die Technik der Figur ganz entspricht. Die Arbeit dieses, weit überschätzten Exemplares ist übrigens hart und ohne alle feinere Empfindung.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* I Taf. 12. Piroli, *Musée Napoléon* I Taf. 43. Bouillon, *Musée des antiques* I Taf. 15, 2. Clarac III Taf. 649, 1494. Müller-Wieseler I Taf. 35, 144. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* V Taf. 34, 2. Panofka, Proben eines arch. Kommentars zu Pausanias (Abhandlungen der Berliner Akademie 1853) Taf. 3, 1. Vgl. Leipziger Berichte 1866 S. 155 (Stark). Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 165, 2. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 327, 6. 8. Overbeck, Plastik [3] II S. 33 glaubt die Statue nach Maassgabe einer Pariser Statue (Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 339, 370) mit einer knienden Psyche gruppiren zu müssen, und dieselbe Vermutung hat Stephani (Die Antiken-Sammlung zu Pawlowsk S. 8, 6) geäussert. Aber der Eros jener Gruppe ist gar keine Replik dieses Torso; sein Körper ist grade nach der entgegengesetzten Seite gebogen. Genaue Wiederholungen des Torso sind dagegen, wie zuerst Friederichs hervorhob, ein Exemplar in Neapel (Clarac IV Taf. 649, 1487, Müller-Wieseler II Taf. 50, 630), an welchem ein Stück des Bogens sich erhalten hat, und eines im Vatikan (Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 93, 2) an dem ein Stück der Fackel übrig geblieben ist, wozu in neuerer Zeit noch ein Exemplar vom Esquilin gekommen ist (*Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma* 1877 Taf. 16 S. 135), das noch in der Rechten das Ende der Fackel zeigt, aber falsch ergänzt ist. Ueber andere Wiederholungen vgl. *Bullettino* 1877 S. 151. Furtwängler deutet dort diese Gestalt auf Hymen, aber sie ist durch Bogen und Köcher zu deutlich als Eros charakterisirt. Auch der Umstand, dass eine ähnliche Gestalt auf Münzen von Aphrodisias vorkommt, die sonst durchgehends Eroten zeigen, spricht für die Auffassung der Figur als Eros; vgl. Zeitschrift für Numismatik VIII S. 96. Für einen Todesgenius hielt Zoega die Figur; vgl. Welckers Zeitschrift S. 311, 12.

1579. (444.) Apollo, Marmorstatue, 1780 in der Umgegend Roms in Centocelle entdeckt und im Vatikan aufgestellt, wo sie sich noch befindet. Ergänzt sind die Arme von der Mitte des Oberarms an, das rechte Bein und der linke Fuss.

Früher Adonis benannt und darnach ergänzt — das Attribut der Rechten soll einen Wurfspeer andeuten —, ist die Figur später auf Grund übereinstimmender und durch Attribute bezeichneter Statuen für Apollo erklärt worden, und gewiss mit Recht. Zwar ist der gesenkte Kopf, der Ausdruck

des Gesichts und das etwas unordentliche Haar nicht gewöhnlich an Apollo; allein es giebt doch mehrere Apollostatuen, die sich, wie diese, durch einen eigentümlich schmerzlichen oder wehmütigen Ausdruck unterscheiden, woraus sich eben jene Einzelheiten erklären. Worin die Trauer Apollo's ihren Grund habe, ist schwer zu sagen und auch noch nicht befriedigend erklärt. Nach dem Stil gehört die Statue in die Zeit Hadrians.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* II Taf 32. *Opere varie* IV Taf. 8, wo die Erklärung auf Apoll aufgestellt ist. Clarac IV Taf. 633, 1424A. Bouillon, *Musée des antiques* II Taf. 12. Piroli, *Musée Napoléon* II Taf. 48. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* V Taf. 74, 1. Vgl. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 375. Clarac IV Taf. 484, 933. 489, 947 Matz, Antike Bildwerke in Rom I S. 49, 184.

1580. Sogenannter Attis, Marmorbüste im Brittischen Museum, gefunden in Villa Palombara zu Rom. Nur der Kopf ist alt, der obere Teil der Mütze ergänzt. Die Deutung beruht auf dem weichlichen Charakter des Kopfes sowie der orientalischen Tracht, der phrygischen Mütze. Natürlich ist sie ganz unsicher, da dieselben Merkmale auch auf andere Gestalten, wie Paris oder Ganymedes, passen würden.

Abgeb. *Specimens of antient sculpture* II Taf. 17. *Ancient marbles* X Taf. 4. Ellis, *Townley gallery* II S. 19.

1581. (764.) Eros mit dem Delphin, Marmorgruppe, mit der Farnesischen Sammlung nach Neapel gekommen. Der hübsche Kopf des Eros, seine Füsse und Finger der linken Hand sowie der Schwanz des Delphins sind von Solari ergänzt.

Dies Werk hat unverdienten Tadel gefunden, weil man seine ursprüngliche Bestimmung verkannte. Es war für ein Bassin bestimmt; man denke sich die Gruppe mitten im Wasser stehend und der Eindruck des Seltsamen wird schwinden. Wie man die Rasenfläche im Garten — in Pompeji ist es noch zu sehen — mit kleinen der Lokalität entsprechenden Figuren belebte, ebenso die Fläche eines Wasserbeckens. Eros vergnügt sich mit einem Delphin, der den kleinen Liebesgott fest umschlungen hat und nun, ganz wie Delphine zu thun pflegen, kopfüber mit ihm ins Wasser schiesst.

Abgeb. Piranesi, *Raccolta di vasi* Taf. 30. Clarac IV Taf. 646, 1486. Vgl. Gerhard nnd Panofka, Neapels antike Bildwerke S. 119, 428.

1582. (608.) Eros mit dem Bogen des Herakles, Marmorstatue im Capitolinischen Museum. Ergänzt sind die Arme mit dem Bogen und die Beine.

Das Verständniss dieser sehr häufig wiederholten Figur ist in Folge des trümmerhaften Zustandes, in dem sämmtliche Exemplare, lauter Marmorstatuen, auf uns gekommen, noch nicht gesichert. Doch ist es, wie wir glauben, möglich, mit Hülfe einer Gemme und einiger besser erhaltenen Exemplare die richtige Restauration und den Gedanken des Werks zu finden.

Auf einer Gemme der hiesigen Sammlung, welche eine Kopie der Statue giebt und vollständig erhalten ist, sieht man nämlich, dass Eros bemüht war, die Sehne an den Bogen zu spannen. Dies war das Motiv der Statue im Allgemeinen, auch das Genauere ergiebt sich zum Teil aus der Gemme, zum Teil aus einem in Venedig befindlichen Exemplar. An dieser Figur hat sich nämlich an der rechten Seite des Beins ziemlich nach hinten unter der Wade ein Stück des Bogens erhalten, und zwar die äusserste Spitze, hübsch in einen Vogelkopf auslaufend. Man muss daher annehmen, dass der Bogen nicht wie hier in der Restauration vorausgesetzt vorn, sondern mehr seitwärts, an der rechten Seite gegen das Bein gestemmt wurde. Und zwar thut Eros dies mit der linken Hand, die den Bogen in der Mitte fest angefasst hat, während die Rechte nach Angabe der Gemme auf dem anderen Ende des Bogens lag. In dieser Hand musste er zugleich die Sehne halten, die er um die Spitze des Bogens schlingen will: wir haben uns also zu denken, dass er mit den Fingern die Sehne hielt, während er mit dem Ballen der Hand das Horn des Bogens niederzudrücken suchte, um es der Sehne zu nähern.

Das Verfahren bei der Anfügung der Sehne war dieses: Um die Spannkraft der Sehne zu erhalten, war sie nur an einem Ende des Bogens dauernd befestigt; sie hatte aber nicht eine überschüssige Länge, so dass sie mit beliebigem Grade der Spannung um das andere Horn hätte gewickelt werden können, sondern war so kurz, dass es einer bestimmten Krümmung des Bogens bedurfte um sie aufzuspannen, das aufzuspannende Ende aber lief in eine Schlinge oder Oese aus, die oben über das Horn des Bogens hinübergezogen werden musste. Dies geht schon aus der Erzählung von den Freiern im Hause des Odysseus hervor, die sich ja vergeblich bemühen, die Sehne an den Bogen zu spannen, während sie vom Meister des Bogens selbst ohne Mühe aufgezogen wird.

Wir hätten somit in unserer Statue einen Eros vor uns, der die Sehne an seinen Bogen spannt, wenn nämlich wirk-

lich der Bogen ihm angehört und nicht etwa einem Anderen. Denn es fällt einmal auf, dass Eros bei der Spannung des eigenen Bogens so gar viel Anstrengung nötig haben sollte und ferner, dass der Bogen so gross ist. Gewöhnlich hat er einen viel kleineren Bogen und vielleicht nicht ohne Grund. Denn wie ein griechischer Dichter die Kleinheit seines Bogens betont in pikantem Gegensatz zu der Grösse der Wirkung desselben, so mochten auch griechische Künstler denken. Hier zeigt nun ausser einigen anderen Kopien wieder das Venezianische Exemplar den richtigen Weg. Der Baumstamm nämlich, welcher in der hier ausgestellten Figur ergänzt ist, hat sich dort erhalten, aber nicht als kahler Stamm, sondern eine Keule lehnt daran und ein Löwenfell ist darüber ausgebreitet. Also nicht am eigenen Bogen müht sich Eros ab, sondern am Bogen des Herakles, dem er ihn nebst Keule und Löwenfell geraubt hat.

Die Statue gewinnt dadurch eine treffendere Spitze und schliesst sich einem grossen Kreise ähnlicher Vorstellungen an, die wir besonders in Pompejanischen Werken und in den Gemmen vertreten finden. Der pikante Gegensatz zwischen dem kleinen Liebesgott als Sieger und dem mächtigsten aller Heroen als Besiegtem ist ein Lieblingsthema der späteren Kunst, das in mannigfacher Weise variirt wird. So sehen wir auf einer schönen Gemme den Heros, der die Last des Atlas zu tragen vermochte, zusammenbrechen unter dem kleinen Gott auf seiner Schulter, und mit den Waffen des Herakles, namentlich mit seiner mächtigen Keule ist oft eine ganze Schaar von Eroten beschäftigt, und sucht ihrer Meister zu werden.

Man hat diese Statue dem Lysippos, ja sogar dem Praxiteles zugeschrieben, doch ist dies nur eine ganz unbestimmte Vermutung; denn wir wissen nichts Näheres von den Statuen, auf welche man sie zurückführen will. Und selbst die unbestimmte Möglichkeit ist nicht einmal zuzugeben; denn die Statuen jener Künstler waren Tempelstatuen, eine solche Bestimmung aber, im Tempel verehrt zu werden, kann doch diese Figur nach ihrem tändelnden Charakter schwerlich gehabt haben.

Wir gestehen, dass wir nicht einmal die Zeit der Statue, geschweige den Künstler, genauer zu bestimmen vermögen. Nur eine Zeitgrenze glauben wir mit Bestimmtheit angeben zu können, nämlich die, dass das Werk nicht vor Alexander entstanden ist. Einmal des Gedankens wegen, der nicht ein-

fältig genug, der zu pikant ist für den Charakter der älteren Skulptur, die den Eros ernster aufzufassen pflegt und auch den Herakles und überhaupt die Heroen lieber in ihrer Kraft als in ihrer Schwäche schildert. Lysippos scheint der erste gewesen zu sein, der hierin eine neue Bahn einschlug; es wird berichtet, dass er einen durch Eros seiner Waffen beraubten Herakles gebildet habe, doch ist uns nichts Näheres bekannt. Und sodann des Stils wegen. Es ist schon mehrfach darauf hingewiesen, wie verhältnissmässig spät die griechische Kunst zu natürlicher Darstellung des Kinderkörpers gelangt sei. Hier ist allerdings Eros auf der Grenze von Kindheit und Knabenalter gebildet; aber gerade diese so vortrefflich wirkende Beimischung des kindlichen Charakters setzt voraus, dass die Kunst die Darstellung des Kindes völlig beherrschte. Damit kommen wir also frühestens in die Alexandrinische Epoche; wie trefflich das Werk inhaltlich zum Charakter dieser in geistreichen Tändeleien so fruchtbaren Zeit passe, liegt auf der Hand.

Abgeb. Bottari und Foggini, *Museo Capitolino* III Taf. 23. Righetti, *Il Campidoglio* I Taf. 50. Bouillon, *Musée des antiques* I Taf. 19. Clarac IV Taf. 642, 1464. Müller-Wieseler II Taf. 51, 631. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom III,1 S. 164. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 136. 276. Die gewöhnliche Erklärung war, dass Eros seinen Bogen spanne oder prüfe; das letztere sprach zuerst Meyer zu Winckelmann's Geschichte der Kunst VIII, 2 § 5 aus. Die oben befolgte Erklärung führte Friederichs in dem Berliner Winckelmannsprogramm 1867 'Amor mit dem Bogen des Herkules' aus. Einspruch erhob besonders Schwabe (*Observationes archaeologicae* I S. 1). Aber wenn auch das vermutlich vorauszusetzende eherne Original der Stütze und also des Löwenfelles entbehrte, so ist wohl zu begreifen, wie Kopisten zu dem einfachen Baumstamm mit Köcher kommen konnten, der sich ja wie von selbst bot, nicht aber weshalb sie in einer Zahl von Exemplaren Keule und Löwenhaut angebracht hätten, wenn sie nicht der Sinn des Werkes auf diese Attribute geführt hätte. Wir müssen bei der Deutung von den Kopien ausgehen, welche einen bestimmten Sinn klar aussprechen, nicht von denen, deren Verfertiger ohne viel Nachdenken das nächstliegende Attribut verwendet haben und sich also selbst vielleicht nicht über die Bedeutung völlig klar waren. Ueber das Venezianische Exemplar vgl. Dütschke V 166, über andere Benndorf und Schöne, Die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums S. 141, 224.

1583. Torso einer Statuette aus rotem Marmor, in Sparta.

Man hat gemeint, dass dieser Torso von einer Wiederholung des Belvederischen (N. 1431) stamme, aber der Oberkörper ist gerade nach der entgegengesetzten Seite gewendet wie dort. Viel eher könnte er zu einer bogenspannenden Figur ergänzt werden, nur würde die Bewegung gewaltsamer

sein als bei der eben besprochenen Nummer. Die Arbeit ist sehr gut und sorgfältig.

Vgl. Mitteilungen II S. 341,80 (Milchhöfer und Dressel). *Bullettino* 1873 S. 184 (G. Hirschfeld).

1584. Schlafender Eros, Brunnenfigur von Marmor, aus Tarsos, jetzt im Brittischen Museum.

In einer fast unübersehbaren Zahl sind uns Darstellungen schlafender Eroten aus dem Altertum erhalten, die in der Hauptsache unter sich übereinstimmen, in Nebendingen, besonders in den Attributen vielfach wechseln, und auch unzweifelhaft sehr verschiedenen Zwecken gedient haben. Dieses Exemplar hatte die Bestimmung, einen Brunnen zu zieren: das Wasser strömte aus der Vase, auf welche der Knabe sein Köpfchen gelegt hat. Es ist offenbar ein sehr reizendes Bild, Eros am Quell schlummernd, und wir möchten vermuten, dies sei die ursprünglichste Form der Komposition. Unser Exemplar zeichnet sich vor den anderen durch Sparsamkeit des Beiwerkes aus; die Mohnpflanzen, welche der Knabe in der Hand hält, sollen den tiefen Schlaf andeuten. Bei sehr vielen Exemplaren sind zu demselben Zwecke ein paar spielende Eidechsen hinzugefügt: so still und fest schlummert der Knabe, dass sogar die scheuen, schnellen Tierchen sich herbei wagen und in seiner Nähe spielen. Es ist dies ein sehr sinniges und bezeichnendes Motiv, welches den idyllischen Charakter der kleinen Darstellung noch in glücklichster Weise steigert. Die Arbeit unseres Exemplars ist gut und frisch, die Formen des kindlichen Körpers sind mit viel Verständniss wiedergegeben; sehr fein ausgeführt ist die Figur allerdings nicht.

Vgl. Benndorf und Schöne, Die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums S. 250. *Bullettino* 1877 S. 121 (Furtwängler). Zur Deutung der Eidechsen vgl. Schorn's Kunst-Blatt 1823 S. 70 (Docen) und oben N. 1287.

1585. (796.) Knabe mit einem Krug, Fragment einer Marmorstatue aus Rom, in der Münchener Glyptothek.

Diese öfter wiederholte anmutige Figur scheint an einem Bassin aufgestellt gewesen zu sein, in welches das Wasser aus dem Kruge des Knaben hinabfloss.

Abgeb. Clarac V Taf. 804, 2019, vgl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek [4] S. 156, 121.

1586. Der Knabe mit der Gans, eine Kopie nach Boethos, Gruppe aus Carrarischem Marmor, früher im Palast

Braschi zu Rom, jetzt in der Münchener Glyptothek. Ergänzt sind nur Kleinigkeiten.

Eins der liebenswürdigsten Werke antiker Kunst, die wir besitzen, eine Schöpfung, die schon im Altertum hohen Rufes genossen zu haben scheint, und ihn im vollstem Masse verdient. Die Darstellung ist von sprechender Anschaulichkeit: ein derber, fröhlicher Junge versucht im Uebermut seine Kräfte an einer Gans, um deren Hals er seine Arme geschlungen hat, als gälte es sie zu erwürgen. Er ist nicht wenig stolz auf die Heldenthat, sein Gesicht leuchtet vor Eifer und Freude, und zugleich von so herzlicher Gutmütigkeit, dass wir erkennen, er meint es nicht so schlimm mit seinem Opfer, als er sich den Anschein giebt. Jetzt allerdings steht er noch da wie ein kleiner Herakles und ringt mit dem gewaltigen Gegner, der ihn fast an Grösse überragt; in der grossen scheinbar ernsten Anstrengung im Gegensatz zu dem kindischen Spiel, das der Knabe in Wahrheit treibt, liegt vor allem der heitere Eindruck des Werkes begründet.

Wann Boethos gelebt habe, ist uns nicht überliefert. Nach dem Inhalt der Gruppe sowohl wie nach dem Stil kann er nicht vor der hellenistischen Zeit gelebt haben. Ein so trefflicher, natürlich gearbeiteter Kinderkörper ist vorher ganz undenkbar.

Abgeb. Lützow, Münchener Antiken Taf. 20 S. 35. Clarac V Taf. 875, 2232. Vgl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek[4] S. 170, 140. Der Versuch Purgold's (Historische und philosophische Aufsätze, Ernst Curtius gewidmet S. 235), Boethos in die Mitte des vierten Jahrhunderts zu setzen, scheint mir aus den oben berührten stilistischen Gründen ganz unmöglich. Eine Inschrift mit dem Namen des Boethos aus dem zweiten Jahrhundert v. Ch. siehe im *Bulletin hellénique* III S. 363; es ist sehr möglich, dass dieser mit unserm Künstler identisch sei.

1587. (619.) Knabe mit Maske, Marmorfigur im Capitolinischen Museum. Ergänzt sind die Beine vom Knie abwärts und die rechte Hand.

Nicht selten finden wir auf antiken Monumenten Kinder, namentlich Eroten, mit grossen Masken spielend, in welche sie ihren kleinen Kopf hineinstecken, um ihre Kameraden zu erschrecken und in verschiedenster Weise zu necken. Aus diesen Spielereien heraus muss die Figur erklärt werden: das Knäblein ist im Begriff in kindlicher Lust eine grosse kahlköpfige Silensmaske aufzusetzen; in dem Gegensatz dieser hässlichen, grossen Larve zu dem frischen, netten Knaben liegt der liebenswürdig schelmische Ausdruck des Werkes.

begründet. Stellung und Wendung der Figur und das Weiche in den Formen des Kinderkörpers verdienen hohe Bewunderung.

Abgeb. Bottari und Foggini, *Museo Capitolino* III Taf. 40. Clarac III Taf. 540, 1134. Righetti, *Il Campidoglio* I Taf. 90. Vgl. Meyer zu Winckelmann's Geschichte der Kunst VIII, 2 § 28. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 191, der nur nach seiner Gewohnheit die Statue viel zu hochtrabend auffasst.

1588. (623). Knabe mit einer Traube, Marmorstatue. Wo sich das Original befindet, wissen wir nicht.

Aehnlich wie in einer anmutigen Figur unter den Originalen des Berliner Museums (N. 486) und der unter N. 1746 besprochenen Statuette sucht der Knabe seine schöne Traube vor irgend einem Tiere, seinem Spielgenossen, zu retten.

1589. (795.) Knäbchen mit einer Ente, Marmorstatue; wo das Original sich befindet, wissen wir nicht. Auch die Ergänzungen können wir nicht genauer angeben; sie sind aber jedenfalls bis auf den Kopf der Ente, der in andern Exemplaren nach oben gerichtet ist, getroffen.

Der Witz dieser so oft wiederholten Darstellung besteht darin, dass das Knäbchen in seiner Absicht, sich zu erheben, wozu es auch mit Hand und Mund nach Hülfe verlangt, seinen Spielkameraden, die Ente, natürlich ohne es zu wollen, unbarmherzig presst. Der Kopf des Tieres war, wie schon bemerkt, hinauf gerichtet, nach Luft schnappend.

Mehrere Wiederholungen dieser Figur dienten als Brunnenfiguren; denn im Schnabel der Ente fanden sich noch die Löcher, aus denen das Wasser herausspritzte. Für eine solche Aufstellung ist auch die Gruppe komponirt; denn der Knabe konnte die Ente doch nur am Wasser treffen. Vermutlich hatte auch dieses Exemplar dieselbe Bestimmung. Der Stil ist vortrefflich, die weichen Kinderformen sind sehr schön wiedergegeben.

Die zahlreichen Wiederholungen dieses Typus sind aufgezählt und besprochen von O. Jahn in den Leipziger Berichten 1848 S. 41. Vgl. *Compte-rendu* 1863 S. 55 (Stephani). Furtwängler, Der Dornauszieher S. 70. 98.

1590. Knabe mit einer Ente, Marmorstatue, 1853 in der Gegend des alten Lilaia in Phokis gefunden, jetzt in Athen, in der königlichen Bibliothek befindlich.

Der Knabe ist, wie so oft, mit seinem Spielzeug, einer Ente, dargestellt. Er stützt sich mit der Linken auf einen

Pfeiler, auf dem das Tier sitzt, und scheint es dabei etwas unsanft zu pressen. Doch achtet er gar nicht auf das Tier, und schaut mit selbstzufriedenem Lächeln vor sich hin. Der träumerische, spielerische Charakter des Kindes ist liebenswürdig aufgefasst und gut wiedergegeben. Die Arbeit ist nicht sehr sorgfältig, aber frisch und lebendig. Das Stirnband, welches der Knabe trägt, ist eine, besonders auf attischen Grabreliefs häufige, Kindertracht.

Abgeb. *Annali* 1859 Taf. A. S. 32 (Conze). Vgl. Sybel 3781.

1591. Zwei streitende Knaben, Marmorgruppe, 1798 in Vienne gefunden, später bei dem Brande der dortigen Bibliothek zu Grunde gegangen.

Der eine Junge hat dem andern seinen Vogel weggenommen, und dieser beisst aus Zorn und Wut seinen Kameraden in den Arm. Die Arbeit ist nicht fein, doch liegt vielleicht ein besseres Original zu Grunde; wenigstens erinnert der, übrigens recht drastisch ausgeführte, Kopf des gebissenen Jungen etwas an den Knaben des Boethos (N. 1586), noch mehr allerdings an den Eros N. 150 der Originale.

Abgeb. *Gazette archéologique* IV Taf. 20 S. 115 (Héron de Villefosse). Clarac V Taf. 880, 2253. Vgl. Böttiger, Kleine Schriften II S. 338. K. F. Hermann, Der Knabe mit dem Vogel S. 21. Arch. Ztg. 1856 S. 201* (Waagen). Zu der öfters vorgetragenen Deutung auf Eros und Anteros fehlt jeder wirkliche Grund.

1592. Knabenstatue auf Schloss Miramare bei Triest.

Die Bedeutung dieses frisch und geschickt gearbeiteten Werkes kann man kaum mit Sicherheit angeben; nicht einmal, ob der Knabe die Hände auf dem Rücken gefesselt hat, wie man meinen könnte, lässt sich bei der flüchtigen Ausführung der Rückseite entscheiden. Doch scheint zu einer Fesselung der Mantel nicht recht zu passen. Dieser scheint hinzugefügt zu sein, um den Knaben als besonders weichlich zu bezeichnen. Die Körperformen und das lange Haar, von dem eine Spur im Nacken erhalten ist, verstärken diesen Eindruck. Man könnte darauf hin die Deutung auf Attis vorschlagen.

Eine Wiederholung der Figur von geringerer Arbeit, der Kopf und Unterschenkel fehlen, befindet sich im Hofe des Museums zu Neapel.

1593. Kinderkopf von Terrakotta im Museum zu Karlsruhe.

Ein flott gearbeiteter, frischer Kopf von glücklicher Wirkung. Das Haar ist auf dem Scheitel in eine Flechte gelegt; vgl. 1304.

Vgl. Fröhner, Die Vasen und Terrakotten zu Karlsruhe S. 91, 487.

1594. (688). Knöchelspielerin, Marmorstatue im Louvre, früher in Villa Borghese. Ergänzt sind der linke Unterarm und der ganze rechte Arm mit der Schulter; der Kopf ist aufgesetzt.

Muscheln, welche auf der Basis der Figur angedeutet sein sollen, die man aber im Abguss nicht bemerkt, haben den Ergänzer veranlasst, dem Mädchen in die Rechte eine Muschel zu geben, so dass es also am Strande gelagert mit der Muschel spielend zu denken wäre. Aber die Figur ist uns mit geringen Abweichungen sehr häufig erhalten, ein Exemplar besitzt auch das Berliner Museum (N. 494), und darnach müssen wir uns das Mädchen knöchelspielend ergänzen. Die etwas leichtere, dem gewöhnlichen Leben nicht ganz entsprechende Tracht und die Andeutung von Muscheln werden wir wohl so zu erklären haben, dass hier das Mädchenspiel auf eine der Nymphen übertragen ist, die sich am Ufer des Baches gelagert die Zeit vertreibt.

Man hat bemerkt, dass das Knöchelspiel eigentlich ein Paar von Spielern erfordere, und dass daher die Figur oder vielmehr ihr Original wohl nur die Hälfte einer Gruppe sei. Allerdings gehörten zu den sehr verschiedenen Spielen, welche man mit den Knöcheln ausführte, eigentlich immer zwei, da man zugleich mit den Knöcheln und um dieselben zu spielen pflegte; aber es ist doch auch weder unnatürlich noch ungewöhnlich, dass Kinder Gewinnspiele zu ihrer Unterhaltung für sich allein und gewissermassen mit sich selbst spielen. Es möchte schwer sein, zu der Knöchelspielerin eine zweite Figur zu fügen, ohne den reizenden Charakter derselben zu schädigen. Nur wenn das Mädchen halb träumend, mit sich allein spielend, mit sich allein beschäftigt dasitzt, ist ihre friedliche, sanfte Stimmung erklärlich. Fügen wir eine Mitspielerin hinzu, so müsste das Kind doch etwas erregter, interessirter sein, und doch übt das Werk grade als Schilderung kindlichen Nichtsthuns den grossen Reiz aus. Wir denken uns darum das Original als Einzelfigur erfunden, die dann allerdings mit Aenderungen auch zu Gruppen verwendet worden zu sein scheint.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Monumenti scelti Borghesiani* Taf. 18, 1 S. 137. Clarac III Taf. 323, 1425. Vgl. Heydemann, Die Knöchelspielerin im Palazzo Colonna zu Rom S. 26, 99.

1595. (685). Wasserholendes Mädchen, Marmorstatue, in der Nähe von Rom vor Ponte molle bei der Osteria la

Finocchia gefunden, von W. von Humboldt angekauft, auf dessen Schloss Tegel bei Berlin sie sich noch jetzt befindet. Ergänzt ist, vermutlich von Thorvaldsen, der Kopf, der linke Arm mit dem Krug, der rechte mit einem Stück des Gewandes, und der rechte Fuss.

Von den zahlreichen Wiederholungen dieser Figur ist keine, wie es scheint, vollständig erhalten, doch ist die Ergänzung der Figur gewiss richtig. Es ist ein Mädchen dargestellt, das zur Quelle hinabsteigt, um Wasser zu schöpfen und mit grosser Anmut das Gewand, um es nicht zu benetzen, mit der Rechten in die Höhe zieht.

An eine mythologische Darstellung, etwa eine Nymphe, zu denken, verbietet die Tracht des Mädchens; die Figur sieht ganz wie aus dem Leben genommen aus. Allerdings trägt eine der Wiederholungen den Namen Anchirroe, mit welchem man dann die Figur gerne genannt hat. Der Name kommt mehreren Nymphen zu, aber es ist gar kein Grund, unsere Figur für die Darstellung irgend einer mythischen Person zu halten. Wir glauben also nicht, dass jene Inschrift wirklich den vom Künstler beabsichtigten Namen biete.

Wilhelm von Humboldt, der die Figur täglich vor Augen hatte, hat sie in einem Sonett gefeiert und die unbewusste natürliche Anmut als besondere Schönheit an ihr hervorgehoben. Sie gehört auch gewiss zu den anmutigsten Statuen der alten Kunst. Unter den vorhandenen Wiederholungen (vgl. N. 1258) ist keine künstlerisch so wertvoll wie diese, die sich auch im Maass von den übrigen in Lebensgrösse ausgeführten unterscheidet. Doch fragt sich, ob sie die Originalgrösse bewahrt habe. Das kleine Format scheint zwar dem graziösen Charakter des Werks entsprechender, indessen hat im Allgemeinen unter Kopien verschiedener Grösse die grössere die Wahrscheinlichkeit für sich, der Originalgrösse näher zu stehen. Denn für verkleinerte Kopien ist im Leben weit mehr Veranlassung gegeben, als für vergrösserte.

Hinsichtlich der Zeitbestimmung kann dies nur mit einiger Sicherheit behauptet werden, dass das Werk nicht vor Alexander entstanden sein kann. Eine Eigentümlichkeit der Gewandung, die sich in älterer Zeit nicht findet, scheint dies zu beweisen; die Falten des Untergewandes sind nämlich unter dem Obergewand sichtbar, in ähnlicher Weise wie an der Kora im Vatikan (N. 1519) und an der berühmten, durch das Berliner Exemplar (N. 221) am würdigsten vertretenen Statue der Polymnia, deren Ueberwurf freilich noch weit

feiner und florartiger angenommen ist. Von einem gewissen Raffinement lässt sich diese Behandlung des Gewandes schwerlich freisprechen, und eben darum mag sie der früheren Zeit fremd sein; denn im Leben kannte man die durchscheinenden Gewänder auch schon damals. Man sieht aber an den erwähnten Statuen, wie allmählich der raffinirte Luxus des Lebens auch in die Kunst eintritt.

Vgl. Waagen, Das Schloss Tegel S. 10. Ueber die Inschrift *Anchyrrhoe* vgl. Arch. Ztg. 1873 S. 31 (Matz). Michaelis, *Ancient marbles* S. 349, 37. Das Sonett von W. von Humboldt steht in seinen Gesammelten Werken III S. 400, 17.

1596. (799). Hirtin mit einem Böcklein, Marmorstatue, aus der Chigi'schen Sammlung nach Dresden gekommen. Ergänzt sind der Kopf, beide Vorderarme nebst einem Teil des in die Höhe gezogenen Felles, der rechte Fuss und das linke Bein vom Knie abwärts, auch der Kopf des Tieres und der Stamm.

Der Ergänzer hat diese Figur als eine Hore des Herbstes aufgefasst, aber für eine solche ist die entblösste Brust und das aufgeschürzte Gewand ungewöhnlich. Man hat daher an eine Artemis gedacht, die aber wohl durch bestimmte Kennzeichen bezeichnet sein und auch ein anderes Tier tragen würde. Am wahrscheinlichsten ist uns, dass die Figur einfach als eine Hirtin aufzufassen ist, die ein Böcklein zum Verkauf trägt.

Abgeb. Becker, Augusteum II Taf. 53. Clarac IV Taf. 700, 1652 Vgl. H. Hettner, Die Bildwerke der Antikensammlung zu Dresden [4] S. 95, 148.

1597. (672). Medusenkopf, Hochrelief von Parischem Marmor, früher im Palast Rondanini in Rom, seit 1808 in der Glyptothek in München. Ergänzt ist die Nasenspitze und Unbedeutendes am Haar und an den Schlangen.

Das Haupt der Meduse, von den griechischen Dichtern als ein Aeusserstes von Schrecken und Grauen bezeichnet, wurde seit den ältesten Zeiten als ein abwehrendes Symbol, als ein Apotropaion, in der bildenden Kunst dargestellt. Auf Schilden und Panzern, Thürflügeln nnd den verschiedenartigsten Geräten finden wir es nicht selten; die Vasenbilder gewähren dafür namentlich viele Beispiele. Dieser Zweck, verbunden mit einer gewissen phantastischen Neigung der ältesten Kunst, erklärt es, dass wir in der früheren Zeit das Medusenhaupt immer wild und abschreckend hässlich vor-

gestellt finden (vgl. N. 56. 93). Später dagegen, als die Kunst mehr darnach strebte, die Vorgänge des inneren Lebens darzustellen, betrachtete man das Medusenhaupt nicht mehr allein als ein Symbol des Schreckens, sondern auch als ein abgeschlagenes Haupt, dessen psychologischer Ausdruck entsprechend wiedergegeben werden müsse. Dieses Bestreben, Interesse, ja Mitleid für das sterbende Haupt zu erwecken, führte dazu, das Wilde und Hässliche der früheren Zeit mehr und mehr zu dämpfen. Eine abweichende Sagenform, welche der Meduse hohe Schönheit zuschreibt und zuerst von Pindar angedeutet wird, der von der 'schönwangigen' Meduse spricht, kann auch zu jener Umänderung beigetragen haben.

Der vorliegende berühmte Kopf ist im Moment des Erstarrens dargestellt, aber nicht in so weich rührender Auffassung, wie namentlich auf einigen späteren Gemmen. Wie fast überall in der älteren Kunst, ist es eine Maske ohne Hals, und an den früheren Typus, der im Allgemeinen freilich der höchsten Schönheit hat weichen müssen, erinnern noch die Breite in den Backen und die im Munde sichtbaren Zähne. Die Flügel am Kopf sind von der ganzen Gestalt der Meduse, die in der Kunst nach dem Vorgang des Aeschylus geflügelt dargestellt wurde, auf die Maske übertragen, aber die Beflügelung des Medusenhauptes scheint erst einer verhältnissmässig späten Zeit anzugehören. Die Ausführung dieses Exemplares wird wohl erst in römische Zeit fallen.

Abgeb. Guattani, *Monumenti inediti* 1788, *Aprile* Taf. 2, 2. Levezow, Ueber die Entwicklung des Gorgonenideals (Abhandlungen der Berliner Akademie 1832) Taf. 5, 50 S. 137. Müller-Wieseler II Taf. 72, 912. Lützow, Münchener Antiken Taf. 25 S. 43. O. Jahn, Aus der Altertumswissenschaft S. 278. Vgl. Meyer zu Winckelmann's Geschichte der Kunst V, 2 § 20. *Annali* 1871 S. 212 (Dilthey). Six, *De Gorgone* S. 73. Kekulé, Ueber die Entstehung der Götterideale S. 25. Brunn, Beschreibung der Glyptothek[4] S. 161, 128.

1598. (773). Meduse, kolossale Marmormaske im Museum zu Köln. Die Spitzen der Locken fehlten und sind wunderlicher Weise wie die Zipfel eines Bandes ergänzt.

Die Maske entspricht im Allgemeinen der Rondaninischen Meduse (N. 1597), steht ihr aber an Schönheit weit nach.

1599. Weiblicher Kopf aus Kalkstein, 1858 von Dr. H. Brockhaus in Larnaka auf Kypern erworben; der Kopf soll in Idalion gefunden sein, jetzt befindet er sich in Leipzig.

Die hohe Turmkrone macht es warscheinlich, dass die

dargestellte Göttin die Vertreterin einer Stadt sei (vgl. N. 1396). Dieser Kopf so wie der folgende stehen unter den kyprischen Skulpturen fast allein als Vertreter reinen griechischen Stiles da.

Abgeb. Arch. Ztg. 1864 Taf. 188, 1 S. 173 (O. Jahn). Vgl. Bernoulli, Aphrodite S. 35, 27.

1600. Weiblicher Kopf aus hellem Kalkstein, gleicher Herkunft wie der vorige, jetzt ebenfalls in Leipzig.

Der Charakter dieses Kopfes ist sehr viel weicher und milder als der von N. 1599; der hohe, zierlich ornamentirte Kopfputz, von welchem hinten ein Schleier herabfällt, findet sich ganz ebenso an Köpfen kyprischer Münzen, in denen man wohl mit Recht Aphrodite erkennt. Auch für unsern Kopf ist diese Deutung wahrscheinlich; Fundort wie Charakter stimmen sehr gut dazu.

Abgeb. Arch. Ztg. 1864 Taf 188, 2 S. 173 (O. Jahn). Vgl. Bernoulli, Aphrodite S. 35, 27.

1601. (454). Sogenannter Inopos, Bruchstück einer Marmorstatue, auf Delos gefunden und als Ballast mit nach Marseille genommen, wo ein Künstler Gibelin es erwarb und später dem Museum des Louvre abtrat.

Man hat die Figur meist liegend gedacht, und als Flussgott erklärt, und zwar mit Rücksicht auf den Fundort für den delischen Flussgott Inopos. Aber für keine dieser Annahmen ist Grund vorhanden. Auch über den Stil hat man meist falsch geurteilt, indem man, verführt durch die grossartige Anlage der ganzen Figur, sie mit Phidias gleichzeitig ansetzte. Aber die Behandlung des Körpers ist viel weicher als bei den Statuen vom Parthenon, vor allem aber ist ein solcher Kopf in der Zeit des Phidias, ja überhaupt vor Alexander unmöglich. Die Rückseite der Figur ist teils abgeplattet, teils nur flüchtig angelegt; den Schluss, den man daraus gezogen, das Bruchstück sei der Rest einer Giebelfigur, ist nicht notwendig, da die Aufstellung vor irgend welcher Wand dieselbe Behandlung veranlassen konnte.

Abgeb. Bouillon, *Musée des antiques* III, *Bustes* Taf. 2. Clarac IV Taf. 750, 1820. VI Taf. 1086, 1820. Vgl. Welcker A. D. I S. 14. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 410, 448.

1602. Vermeintlicher Alexander, Kopf von Parischem Marmor, aus Alexandria, seit 1872 im Brittischen Museum. Die Rückseite dieses Kopfes, der bestimmt war, in eine Figur

eingefügt zu werden, ist fast ganz roh gelassen, doch kann man an den eben abgearbeiteten Flächen, welche in den drei Richtungen senkrecht zu einander stehen, erkennen, dass der Kopf etwa in der Stellung, die er jetzt zeigt, in der oberen rechten Ecke einer rechtwinkligen Nische angebracht zu werden bestimmt war.

Die nur sehr geringe Aehnlichkeit mit dem Porträt Alexanders begünstigt die Deutung auf diesen durchaus nicht, und die ehemalige Verwendung des Kopfes scheint entschieden dagegen zu sprechen. Vor allem aber ist zu beachten, dass der Stil dieses Kopfes zwingt, ihn eine ziemliche Zeit nach Alexander, etwa ins Ende des dritten Jahrhunderts zu setzen. Eine Deutung zu geben sind wir nicht im Stande.

Abgeb. Stark, Zwei Alexanderköpfe Taf. 3 S. 16. Murray, *A history of greek sculpture* II Taf. 32, 1 S. 345. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 515. Vgl. Mitteilungen VII S. 17, 1 (Puchstein).

1603. (869). Angebliche Berenike, Broncebüste, 1756 in Herkulanum gefunden, in Neapel. Bei der Auffindung waren die Lippen mit Silber belegt, jetzt ist nur noch die leise Vertiefung zu sehen, die vom Silber ausgefüllt wurde.

Die Benennung ist unrichtig, wie eine Vergleichung der Münzen der Berenike zeigt, wir wissen aber das Richtige nicht anzugeben. Die Büste gehört zu den schönsten, die aus Herkulanum hervorgegangen sind.

Abgeb. *Antichità di Ercolano, Bronzi* I S. 217. 219. *Museo Borbonico* VI Taf. 12, 2. Comparetti und De Petra, *La villa Ercolanese* Taf. 10, 3 S. 264, 24. Rayet, *Monuments de l'art antique* II Taf. 51. Die dort vorgeschlagene Deutung auf Artemis scheint mir nicht zutreffend; die Haartracht ist für die Göttin nicht üblich, und die Entblössung der Brust wenigstens in älterer Zeit nicht gewöhnlich.

1604. (870.) Angebliche Sappho, Broncebüste, 1758 in Herkulanum gefunden.

Die Benennung ist willkürlich, denn die Abbildungen der Sappho, die wir besitzen, stimmen nicht mit dem Kopfe überein. Aber der Kopf ist gewiss das Porträt einer Griechin. Die Büste ist vielleicht von einer Statue genommen; ihre Form ist ungewöhnlich und nicht gerade schön.

Abgeb. *Antichità di Ercolano, Bronzi* I S, 135. 137. Comparetti und De Petra, *La villa Ercolanese* Taf. 10,4 S. 265, 25.

1605. (695.) Weiblicher Kopf von Marmor, dessen Augäpfel eingesetzt waren, früher in der Sammlung Pourtalès, jetzt im Brittischen Museum.

Wir sind nicht im Stande, eine genauere Deutung dieses schönen Kopfes zu geben.

1606. Weiblicher Kopf aus Marmor, in Wörlitz. Neu ist das Bruststück, die Nase und ein Teil der Unterlippe, auch ist der Kopf überarbeitet.

Eine Deutung dieses Kopfes zu geben sind wir nicht im Stande; soviel man nach dem Stil noch urteilen kann, liegt ein Original älterer Zeit zu Grunde.

Vgl. Hosäus, Die Wörlitzer Antiken S. 15,2.

1607. Weibliches Köpfchen von Marmor, in Frascati gefunden, im Besitz des Bildhauers Sachs zu Partenkirchen. Die vorderen Spitzen des Kranzes und der Nase sind ergänzt.

Auf Grund der Bekränzung mit Aehren könnte man den Kopf für eine Demeter halten, doch stimmt dazu eigentlich der anmutige, wenn auch etwas leere Ausdruck nicht recht. Eher könnte es eine Hore sein.

1608. Mädchenkopf von Marmor, aus Aquileja, im Besitz des Dr. Jurié in Wien.

1609. (510.) Doppelbüste von zwei jugendlichen Köpfen aus Marmor, in Madrid befindlich.

Der eine Kopf ist durch die Haartracht als weiblich bezeichnet; das Haar des zweiten umgiebt eine einfache Binde, deren Enden auf die Schultern fallen, eine entschieden männliche Haartracht, und für männlich müssen wir den Kopf halten. Man hat den ersten Kopf als Sappho gedeutet, aber die Aehnlichkeit mit dem Bildniss der Dichterin auf Lesbischen Münzen ist nicht so gross, dass wir diese Deutung annehmen dürften. Die Köpfe sind von der höchsten Schönheit.

Abgeb. Arch. Ztg. 1871 Taf. 50 S. 83 (Bötticher) vgl. S. 86. 1872 S. 46 (Hübner). Hübner, Die antiken Bildwerke zu Madrid S. 100, 148. — Da die Vasenbilder, welche Sappho zeigen, für die Bildnisse natürlich nicht in Frage kommen können, sind wir ganz auf die Münzen angewiesen (vgl. Sallet's Zeitschrift für Numismatik IX Taf. 4, 4—6 S. 114), die offenbar ein lange nach der Zeit der Dichterin geschaffenes Porträt bieten. Diesem kann natürlich ein plastisches Vorbild zu Grunde liegen — einzelne Münzen geben allerdings offenbar einen willkürlichen Idealkopf — und wie es scheint besitzen wir in dem *Annali* 1879 Taf. O. S. 246 (Gamurrini) abgebildeten Kopfe wirklich eine Kopie des Werkes, welches in den älteren Münzen nachgeahmt ist.

1610. Jugendliche Herme mit einer Binde um den Kopf, in Villa Albani.

Zu der Benennung Korinna ist gar kein Grund vorhanden.

Vgl. Beschreibung der Stadt Rom III,2 S. 480, 109. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 682, 70.

1611. Bärtiges Köpfchen aus Bronce in Kassel.

Die Arbeit dieses Kopfes ist sorgfältig, aber glatt und nicht gewandt. Auch ist der Charakter des Kopfes nicht recht antik, so dass wir geneigt sind, ihn für modern zu halten.

1612. (697.) Kleiner männlicher Torso von schöner, charakteristischer Arbeit, früher im Besitz von Thiersch, jetzt im Museum zu Karlsruhe. Das Motiv ist uns nicht klar.

1613. Torso einer kleinen männlichen Statuette, über deren linker Schulter ein Tierfell zusammengeknüpft ist. Wir können nicht angeben, wo sich dieses ganz ungewöhnlich gut und sauber gearbeitete Werk befindet, auch eine Erklärung des Motivs wissen wir nicht zu geben.

1614. Torso einer Statuette von Marmor, in Sparta.

Nach den etwas schweren Körperformen könnte man Herakles dargestellt glauben, doch ist darüber ebenso wenig etwas Sicheres zu sagen, als über das ehemalige Motiv der Figur.

Vgl. Mitteilungen II S. 341, 79 (Dressel und Milchhöfer).

1615. (729.) Arm einer Kolossalstatue von Erz, im Hafen von Civita vecchia in der Mitte der dreissiger Jahre aus dem Meer aufgefischt und im Museo Gregoriano des Vatikan befindlich.

Die mitaufgefundenen Reste eines Scepters und eines Delphinschwanzes deuten darauf hin, dass der Arm einer Statue des Poseidon angehörte. Das Fragment ist von grosser Schönheit.

Vgl. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 805. *Bullettino* 1851 S. 30.

1616. Fuss mit Sandale, Bruchstück einer Statue, dessen Aufbewahrungsort wir nicht kennen.

1617. Rechter Fuss von einer Kolossalstatue aus Marmor, die sich in Neapel befindet.

Die reich verzierte Fussbekleidung stimmt durchaus mit derjenigen überein, welche sich an den Resten einer kolossalen Kaiserstatue aus dem Pergamenischen Augusteum findet.

Vgl. Gerhard und Panofka, Neapels antike Bildwerke S. 4,3.

1618. 1619. Bruchstücke von den Füssen einer kolossalen Marmorstatue, hinter der Basilika des Constantin zu Rom gefunden, im Capitolinischen Museum.

Abgeb. Mori, *Museo Capitolino* I, *Scala* Taf. 3, 1. 2; vgl. E. Braun Ruinen und Museen Roms S. 120, 5.

1620. Bruchstück einer kolossalen Löwentatze, vermutlich im Capitolinischen Museum zu Rom.

1621. Marmorbüste, vermutlich aus Rom stammend, in der Münchener Glyptothek. Ergänzt sind die Nase und Stücke am linken Augen- und Backenknochen.

In diesem ganz ausgezeichneten Bildniss, das früher ohne Grund als Marius bezeichnet wurde, glauben wir den auf Münzen erhaltenen Kopf des Antiochos I von Syrien wiederzuerkennen. Der Stil des Werkes stimmt zu der Beziehung, und wie sehr dieser lebhafte, energische, thatkräftig und spähend in die Welt schauende Kopf zu dem Bilde passen würde, das wir uns von jenem Fürsten machen müssen, liegt auf der Hand.

Abgeb. Arch. Ztg. 1884 Taf. 12 S. 157, wo auch sonstige Nachweise gegeben sind. Vgl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek [4] S. 220, 172.

1622. 1623. Menander und Poseidippos, Sitzbilder von Marmor, früher in der Kirche S. Lorenzo Panisperna in Rom, im sechzehnten Jahrhundert unter Sixtus V in Villa Montalto aufgestellt, jetzt im Vatikan. Am Menander ist die linke Hand mit Ring und Rolle neu.

In diesen Bildnissen, die früher wunderlicher Weise für Marius und Sulla galten, hat Visconti die beiden Dichter der jüngeren Komödie mit Sicherheit erkannt. Poseidippos ist durch die Inschrift an der Plinthe bezeichnet, beim Menander ist die entsprechende Inschrift nicht erhalten, aber schon die Gruppirung mit Poseidippos könnte auf die Benennung führen, welche durch ein anderes kleines, inschriftlich bezeichnetes Bildniss bestätigt wird.

Auf dem Kopf beider Statuen hat sich die Spur eines eingelassenen Gegenstandes von Metall erhalten; man hat deshalb vermutet, dass über ihnen jene flachen, runden Metallscheiben angebracht gewesen seien, durch welche man im Altertum Statuen, die im Freien aufgestellt waren, wie durch einen Schirm zu schützen pflegte (Vgl. N. 109). Da nun auch an den Füssen sich Reste von Erzbeschlag gefunden haben, als ob man diese Teile gegen Beschädigung durch die Menge hätte schützen

wollen, so könnte man annehmen, dass die Statuen zum Schmucke eines vielbesuchten Platzes unter freiem Himmel aufgestellt gewesen seien. Von anderen wird dagegen angenommen, diese Metallreste stammten erst aus dem Mittelalter, wo man die Statuen als Heiligenbilder aufgestellt, mit metallenen Heiligenscheinen versehen, und an den Füssen vor Abnutzung durch die Küsse der Andächtigen geschützt habe. Zur Entscheidung lässt sich diese Frage kaum mehr bringen.

Man hat vermutet, dass die Figuren einst das Athenische Theater geziert hätten, und da sich nun auch die Basis der Statue des Menander daselbst gefunden hat, welche den Kephisodotos und Timarchos, die Söhne des Praxiteles als Verfertiger nennt, so schien sich von selbst eine Datirung dieser Statuen darzubieten. Es ist aber warscheinlich, dass sich unter den Dichterstatuen des Theaters Poseidippos gar nicht befunden habe, und schon dadurch wird die Vermutung unsicher. Widerlegt wird sie durch den Umstand, dass die Maasse der Athenischen Basis zu klein für die Statue sind, und dass diese Basis selbst den Namen des Menander trägt, den wir nach Analogie des Poseidippos vorn an der Plinthe der Statue voraussetzen müssen: zweimal aber konnte der Name natürlich nicht angebracht sein.

Ist uns aber auch die Möglichkeit einer sicheren Datirung entzogen, so ist es doch offenbar, dass die Statuen der alexandrinischen Zeit angehören. Es sind treffliche Bildnisse; die Haltung, wie es der Dichtungsart der Dargestellten entspricht, ist bequem und nachlässig, man könnte sagen alltäglich, ohne aber ins Gewöhnliche zu verfallen. Die Arbeit der Statuen selbst ist äusserst geschickt und flott, im Einzelnen etwas nachlässig; man merkt, wie sehr der Künstler Herr der Technik war und wie wenig Wert er deshalb auf eine gleichmässig fleissige, ängstliche Durchführung legen mochte.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* III Taf. 15. 16. *Iconographie grecque* Taf. 6. I S. 88. Clarac V Taf. 841, 2118. 2120. Piroli, *Musée Napoléon* II Taf. 69. 70. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* V Taf. 45. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II,2 S. 169. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 365. Arch. Ztg. 1874 S. 100 (Förster).

1624. Epikur, Marmorbüste, 1775 in Villa Casali in Rom gefunden, jetzt im Brittischen Museum. Die Nase und ein Teil des Bruststückes sind neu.

Wir kennen das Bild des Philosophen durch mehrere mit seinem Namen bezeichnete Büsten in Rom und Neapel; unser Kopf stimmt mit den charakteristischen Zügen jener Büsten vollständig überein.

Abgeb. *Ancient marbles* II Taf. 34. Vgl. E. Q. Visconti, *Iconographie grecque* Taf. 25

1625. Hermarchos, trefflich erhaltene Büste aus Parischem Marmor, in Athen gefunden.

Wir kennen das Bild dieses Schülers und Nachfolgers des Epikur durch eine inschriftlich benannte Erzbüste aus Herkulanum; mit dieser stimmt unsere Büste so sehr überein, auch in Aeusserlichkeiten, dass beide wohl auf dasselbe Original zurückzuführen sein werden. Interessant ist die grosse Aehnlichkeit dieses Kopfes mit dem des Epikur, in der sich der Einfluss gleicher Lebensart und Lebensanschauung zu zeigen scheint. Doch ist im Vergleich mit Epikur der Charakter des Hermarchos offenbar ein weichlicherer, schwächlicherer, und die Ueberlieferung bestätigt diese Auffassung. Die Arbeit ist geschickt und lebendig, wenn schon durchaus nicht fein.

Abgeb. Arch. Ztg. 1884 S. 153; vgl. Heydemann 742. Sybel 3756.

1626. Angeblicher Hippokrates, Marmorbüste, bei Albano gefunden, im Brittischen Museum. Die Nase, der untere Teil der Büste und der obere Teil des linken Ohres sind neu.

Man ist gewohnt, in diesem Kopfe Hippokrates zu erkennen, aber die Aehnlichkeit mit dem einzigen sicheren Bildniss des grossen Arztes auf einer Münze von Kos ist so gering, dass wir durchaus keinen wirklichen Grund für jene Annahme haben. Gegen dieselbe spricht aber der Stil; derselbe scheint für ein Porträt des fünften Jahrhunderts durchaus unmöglich. Diese naturalistische Darstellung der Haut mit allen ihren Runzeln und zufälligen Hässlichkeiten ist erst Jahrhunderte nach Hippokrates aufgekommen.

Es ist das Bildniss eines sorgenden, tief denkenden und, wie wir sagen dürfen, berühmten Mannes: denn das scheint eine Replik der Büste zu beweisen. Es ist eines der besten Beispiele der ganz auf die Wiedergabe der natürlichen Erscheinung sammt allen Zufälligkeiten gerichteten Kunst; aber nicht nur das Aeussere, auch Geist und Art des Mannes treten uns klar vor die Seele. Es ist in der That ein meisterhaftes Porträt.

Abgeb. *Ancient marbles* II. Taf. 20. Die Deutung auf Hippokrates hat E. Q. Visconti, *Iconographie grecque* I S. 273 aufgestellt. Die genannte Münze ist abgebildet in Sallet's Zeitschrift für Numismatik IX Taf. 4, 24 vgl. S. 125 (Bürchner). Einen anderen auf Hippokrates bezogenen Kopf siehe unter N 489.

1627. (508). Homer, Herme, 1780 in Ruinen an der Stelle des alten Baiae gefunden, dann in die Townley'sche Sammlung und mit dieser in's Brittische Museum übergegangen. Neu ist nur ein Stück der Nase. Vergleiche die folgende Nummer.

Abgeb. *Ancient marbles* II Taf. 25. Ellis, *Townley gallery* I S. 343.

1628. (507). Homer, Büste, früher in der Sammlung Polignac, jetzt in Sanssouci befindlich. Ergänzt ist die Nase und viele Kleinigkeiten, besonders an Bart und Haar.

Dass die Homerköpfe rein erdichtete Schöpfungen sind, versteht sich eigentlich von selbst, auch das Altertum hielt sie nur für Gebilde der künstlerischen Phantasie. Aber das Bild entspricht völlig der Vorstellung, die wir uns von dem Dichter machen würden, und welche sich die Griechen machten. Es ist gewiss die natürlichste Auffassung, sich Homer, den Mann der grauen Vorzeit und zugleich den vielerfahrenen Dichter, dessen Werke als Quelle aller Weisheit galten, in hohem Greisenalter mit viel durchfurchten Zügen zu denken.

Wir besitzen dies schöne Bildniss in nicht wenig Exemplaren, die aber in einem nicht unwichtigen Punkt von einander abweichen, insofern der Kopf bald, wie an der Londoner, unter der vorhergehenden Nummer aufgeführten Herme gradeaus sieht, bald wie an der Potsdamer Büste eine leise Richtung nach oben hat. Vermutlich ist dies Motiv von den Blinden hergenommen, die, wie man oft bemerken kann, den Kopf etwas nach oben richten, gleichsam als sehnten sie sich nach der Quelle des Lichts. Aber wenn es auch von einer Erscheinung der Wirklichkeit genommen sein mag, so giebt es dem Kopf zugleich den Ausdruck seherischer Begeisterung. Der Dichter sieht wie ein Prophet aus, aber freilich ohne alles Dämonische, sondern mild und freundlich.

Auch die Blindheit ist an der englischen Büste nicht recht merklich, während man an der andern deutlich fühlt, dass die Sehkraft des Auges erloschen ist. Um so tiefer wirkt das Motiv des erhobenen Kopfes, als habe der Dichter in seiner innern Welt reichen Ersatz gefunden für den Verlust der äussern. Endlich liegt darin ein bedeutender Vorzug der Potsdamer Büste vor der englischen, dass die Furchen im Gesicht weniger scharf und schneidend markirt sind. Sie entspricht mehr dem Bilde eines milden Greisenalters, unter dem man sich Homer gerne denkt.

Die einzige, ganz ungenügende Abbildung dieser Büste findet sich bei Krüger, *Antiquités dans la collection de sa Majesté le roi de Prusse* I Taf. 1.

1629. (736). Apotheose Homers, in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts an der Via Appia auf der Stelle des alten Bovillae (alle Frattocchie) gefunden, bis zum Jahr 1819 in Palast Colonna in Rom, jetzt im Brittischen Museum. Ergänzt sind die beiden oberen Ecken nebst dem vorstehenden Arm und Gewandzipfel der Figur zur Rechten, in der dritten Reihe sämtliche Köpfe mit Ausnahme des dritten von links, in der untersten der Kopf der äussersten kleineren Figur zur Rechten.

Der unterste Streifen stellt die Anbetung Homers dar. Er selbst sitzt majestätisch thronend da in einer mehr idealen, jugendlichen Erscheinung, ganz abweichend von dem individuelleren Ausdruck, den ihm die erhaltenen Büsten geben. Die Rolle charakterisirt ihn als Dichter, das Scepter als einen König in seinem Gebiet. Hinter ihm stehen durch Beischriften, die bei keiner Figur dieses Streifens fehlen, verdeutlicht, Chronos und Oikumene. Der erstere, beflügelt, um den schnellen Verlauf der Zeit anzudeuten, hält in jeder Hand eine Rolle, gewiss die beiden Gedichte Homers, die dadurch als unvergänglich bezeichnet werden. Neben ihm steht Oikumene, wie die Erdgottheiten mit dem Kalathos bekrönt, der freilich ihr, die nicht den zeugenden Erdboden, sondern das auf der Erde wohnende Menschengeschlecht vertritt, nicht eigentlich zukommt. Sie bekränzt den Homer; in ihrer Person huldigt der ganze bewohnte Erdball dem Dichter, sein Ruhm ist weder durch Raum noch Zeit begrenzt. An dem Stuhl des Dichters hocken seine Kinder, seine Werke, vorn die Ilias, nach ihrem kriegerischen Inhalt durch ein Schwert charakterisirt, hinten die Odyssee, ein gleichfalls bezeichnendes Attribut, die Verzierung eines Schiffshinterteils in der Hand haltend. Am Schemel endlich bemerkt man einen Frosch und eine Maus, eine Anspielung auf den Froschmäusekrieg.

Die adorirenden Figuren müssen sämtlich als Wesen betrachtet werden, die dem Dichter sich verpflichtet fühlen und ihren Dank in der Form freudiger Anbetung — wie die Geberde, die Erhebung der Rechten anzeigt — darbringen. Sie zerfallen in zwei Gruppen von je vier Frauen, deren jede durch eine kleinere Figur eingeleitet wird. Zunächst dem Dichter steht ein Knabe, der Mythos, dessen kindlicher naiver Charakter durch die Knabengestalt bezeichnet werden soll. Als Knabe eignet er sich zugleich zu dem ihm übertragenen Amt eines Opferdieners, er hält Schale und Kanne zur Spende

bereit. Neben dem brennenden Altar steht der Opferstier, der einen eigentümlichen Höcker am Nacken hat, wie es vermutlich der Künstler in seiner Heimat sah; wenigstens wissen wir, dass in dem der Heimat des Künstlers benachbarten Karien solche Ochsen existirten. Hinter dem Altar, bereit den Weihrauch als Einleitung des Opfers in die Flamme zu werfen, steht die Geschichte, nicht weniger als der Mythos dem Homer verpflichtet, der für beide als Quelle galt. An sie schliesst sich die epische Poesie, die auch noch mit beim Opfer beschäftigt ist, indem sie die zum Anzünden desselben notwendigen Fackeln hoch erhoben, wie in begeisterter Verehrung hält. Es folgen die Tragödie und Komödie, die Homers Dichtungen so viel Stoff und Anregung verdankten. Sie tragen beide das Aermelkleid der Bühne, die Tragödie aber ist eine höhere heroische Gestalt und trägt den Kothurn und den Onkos, die mit Haaren besetzte Erhöhung der Stirn.

Die zweite Gruppe, die mehr in einander gedrängt ist, um der gleichfalls gedrängteren Gruppe an der linken Ecke das Gleichgewicht zu halten, wird eingeleitet durch eine kleine Mädchengestalt, Physis — denn dass diese Figur weiblich zu nehmen, empfiehlt sowohl die Kleidung, als auch das sprachliche Geschlecht ihres Namens —, die sich mit kindlicher Geberde an eine der Frauengestalten schmiegt. Es ist die verkörperte Naturanlage, die schöpferische Kraft, welche durch Homer die tiefste Anregung erfährt. Dass sie so klein gebildet ist, soll offenbar ähnlich wie bei Telesphoros, das Keimartige, Entwicklungsfähige bezeichnen. Es folgt Arete, die ihre Rechte adorirend erhebt, übrigens aber ohne nähere Charakteristik ist; sie stellt die Mannhaftigkeit dar oder auch vielleicht in allgemeinerem Sinne die Rechtschaffenheit, da Homer als ein Lehrer der Tugend galt. Dann bleiben noch die Namen der Mneme, Pistis und Sophia, letztere unzweifelhaft die ihr Kinn wie sinnend stützende kleinere Figur, deren Kleinheit nur dadurch veranlasst scheint, dass die hinteren Figuren sichtbar gemacht werden mussten. Dagegen ist über die Verteilung der Inschriften Mneme und Pistis auf die beiden noch übrigen Figuren Zweifel entstanden. Uns scheint für erstere die Geberde der kleineren Figur, die ein Sichbesinnen ausdrückt, geeigneter zu sein, so dass für Pistis, die Treue und Wahrhaftigkeit, die höhere Figur in der Ecke übrig bliebe. Uebrigens ist an der Figur, die wir für Mneme, die Personifikation der die Vergangenheit festhaltenden Erinnerung, halten, die linke Hand mit der Rolle neu. Alle

Figuren der zweiten Gruppe repräsentiren allgemeinere Eigenschaften, die in Homer nach antiker Anschauung in höchstem Maasse vereinigt waren und daher auch durch ihn aufs Wirksamste gebildet und angeregt wurden. Die ganze heilige Handlung findet übrigens nicht im Freien statt, sondern in einem durch Vorhänge abgegrenzten Raum.

Ueber dieser Scene befinden sich die Gestalten des Apollo und der Musen. Der erstere musste in diesem Zusammenhang notwendig in der Tracht des Kitharöden vorgestellt werden; er steht in einer Grotte, bei welcher der Künstler gewiss an die Grotte des Parnass, an die Korykische Grotte, gedacht hat. Zur näheren Charakteristik liegen noch der berühmte delphische kegelförmige Stein, der als Erdnabel angesehen wurde, und Bogen und Köcher neben ihm. Die kleinere Figur an seiner linken, die mit ihm in der Höhle steht, ist unzweifelhaft eine Priesterin, da sie ihm eine Schale reicht. Von den Musen ist Polymnia, die schwärmerischste von allen, der die dichterische Erfindung zugeschrieben wurde, mit Apollo verbunden, als lausche sie den Klängen, die aus seiner Grotte zu ihr dringen. Die übrigen sind paarweise gruppirt und man merkt das Bestreben, die ihrem Begriff nach verwandten Musen zusammenzustellen. Zunächst Urania auf ihren Globus weisend und neben ihr Terpsichore, die Muse der höheren Lyrik, die ein grösseres Saiteninstrument trägt als die ihr verwandte Erato, von der sie oft schwer zu unterscheiden ist. Es folgen links in der zweiten Reihe Kalliope mit ihren Täfelchen, nach der Haltung der linken Hand im Begriff, etwas zu deklamiren, neben ihr Klio mit der Rolle. Sodann zwei Musen, deren Blicke nach oben, wie es scheint zum Zeus gerichtet sind, links Erato mit einem kleinen leierähnlichen Instrument, rechts Euterpe mit ihren Flöten. Endlich Thalia und Melpomene, erstere in leichter Tanzbewegung, letztere gross und majestätisch mit Zeus gruppirt, der die Spitze des Berges einnimmt. Die Leier zu den Füssen der Melpomene wird wohl der Thalia angehören, die sonst freilich andere Attribute hat.

Und welcher Zusammenhang besteht zwischen den unteren und den oberen Reihen? Wir glauben, dass die Götter nur zur Verherrlichung der Feier da sind, deren Mittelpunkt Homer ist. Am Fuss des Musenberges findet die Feier statt, die alle dem Dichter freundlichen Gottheiten durch ihre Gegenwart ehren.

Noch bleibt übrig die vor einem Dreifuss stehende Statue,

nach der Rolle in ihrer Hand die Statue eines Dichters oder eines anderen geistigen Interessen ergebenen Mannes. Diese Figur ist nach unserer Ansicht nur von Goethe, der einige kurze Bemerkungen ('Homers Apotheose') über dies Relief geschrieben, richtig aufgefasst; alle übrigen Erklärer sind im Irrtum, indem sie die Figur in eine materielle Verknüpfung mit Homer bringen, welcher die Komposition widerstrebt. Denn die Figur steht völlig isolirt und giebt sich dadurch als bloss äusserlich mit dem Uebrigen zusammenhängend zu erkennen. Goethe schreibt: 'Wir behaupten, es sei die Abbildung eines Dichters, der sich einen Dreifuss durch ein Werk, wahrscheinlich zu Ehren Homer's, gewonnen und zum Andenken dieser für ihn so wichtigen Begebenheit sich hier als den Widmenden vorstellen lasse.' Ueber die Veranlassung der Widmung kann man verschieden denken, nur muss sie zu Homer in irgend einer Beziehung stehen, aber hinsichtlich des Dreifusses und der Statue scheint es uns sehr ansprechend, den ersteren als einen Siegespreis, die letztere als Abbildung, genauer als Siegerstatue des Weihenden aufzufassen.

Die Inschrift, die ganz nach Art römischer Votivtäfelchen umrahmt ist, nennt den Archelaos des Apollonios Sohn aus Priene als Verfertiger. Die Zeit desselben ist unbekannt, doch lässt sie sich annähernd erschliessen.

Zunächst gehört der Künstler nicht mehr der Zeit der eigentlich schöpferischen Kunst an; denn es finden sich offenbare Entlehnungen in seinem Werk, namentlich ist Polymnia, auch Apollo nach einem viel verbreiteten statuarischen Typus kopirt. Derartige einzelne Entlehnungen finden sich allerdings auch in der besten Zeit; es kommt aber hier noch etwas Anderes hinzu. Das Relief hat unläugbar etwas Gelehrtes, Reflektirtes, einen Ueberschuss des Gedankens über die künstlerische Form; der Künstler hat nicht vermocht, seinen allegorischen Gestalten, die ohne Beischriften gar nicht verständlich wären, wirkliches Leben zu verleihen. Ueberhaupt ist wohl klar, dass ein solches Werk nur auf dem Boden eines gelehrten, litterargeschichtlichen Studiums erwachsen konnte. In der Auswahl der angedeuteten Epen, Ilias, Odyssee und Batrachomyomachie, spricht sich eine ganz bestimmte gelehrte Auffassung aus. Vor der Blüte der Alexandrinischen Gelehrsamkeit ist das Werk sicher nicht entstanden. Andererseits scheinen die Buchstabenformen eine Entstehung in römischer Zeit auszuschliessen, vielmehr etwa auf das Jahr

100 v. Ch. zu führen. Stilistisch wird gegen diese Ansetzung schwerlich etwas zu erinnern sein.

Abgeb. Overbeck, Plastik³ II S. 405. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 668. Müller-Wieseler II Taf. 58, 742. Kortegarn, *De tabula Archelai*, wo auch weitere Litteratur angeführt wird. Ueber die Datirung vgl. O. Jahn, Griechische Bilderchroniken S. 81, 410. Trendelenburg, Der Musenchor S. 12, 21.

1630. (693). Bildniss eines Römers, ein Werk des Kleomenes, früher fälschlich Germanicus genannt, Statue aus Parischem Marmor, die sich früher zu Rom in den Gärten des Papstes Sixtus V auf dem Esquilin befand, später von Ludwig XIV angekauft und in der Gallerie von Versailles aufgestellt wurde; jetzt befindet sie sich im Louvre. Nur Daumen und Zeigefinger der linken Hand sind ergänzt.

Die Bezeichnung der Figur als Germanicus rührt daher, dass man im Gesicht die Züge dieses Römers zu erkennen glaubte. Dies ist freilich ein Irrtum, aber Porträt ist das Gesicht jedenfalls und zwar wie Schnitt und Anordnung des Haars wahrscheinlich machen, das Porträt eines Römers.

Die Figur ist, mit Ausnahme des Kopfes, die Wiederholung eines schönen Hermestypus, den uns eine Statue in Villa Ludovisi kennen lehrt. Diesen Typus benutzte der Künstler um einen Römer unter dem Bilde des Hermes darzustellen. Denn dass dies seine Absicht war, beweist die Schildkröte, ein Attribut, das nur dem Hermes, der die Schildkröte zur Verfertigung der Leier benutzt hatte, zukommt. Auch hielt die Figur in der Linken wohl den Heroldstab. An der genannten Statue in Villa Ludovisi hat sich in der Hand noch ein Stück eines Broncestabes erhalten, und zwar soll die Richtung desselben beweisen, dass der Stab nur nach unten, nicht nach oben gerichtet gewesen sein könne. Man wäre ohne dies Zeugniss versucht anzunehmen, der Stab sei nach oben gerichtet gewesen; natürlich könnte er dann nicht in der Höhlung der Hand gelegen haben, da die Richtung derselben dies nicht erlaubt, sondern hätte nur auf der Handfläche gewissermassen gestanden und zugleich an die Schulter gelehnt, eine Haltung, die sehr natürlich ist für einen leichten Gegenstand dieser Art. Durch diese Anordnung würde die Geschlossenheit der Statue gewinnen, und durch den Stab könnte das Gewand, welches jetzt in wunderlicher Weise wie an den Arm festgeklebt erscheint, gehalten werden.

Hermes ist in dem hier benutzten Vorbilde als Gott der Rede dargestellt. Die ganze Stellung nämlich drückt die

schärfste Sammlung der Gedanken aus. Darum der feste Stand auf der Sohle beider Füsse, darum die leise Senkung des Hauptes, wie Homer es von Odysseus, dem klugen Redner berichtet, dass er zu Boden sah, wenn er redete, um ganz in sich gesammelt und den Eindrücken der Aussenwelt entrückt zu sein. Der demonstrirende Gestus der Rechten aber zeigt, dass der Redner gerade im Begriff ist, seine Gedanken darzulegen. Die kleine Stütze, welche die beiden ersten Finger der rechten Hand verbindet, hat natürlich keine weitere Bedeutung.

Man hat angenommen, die Verdienste des Dargestellten als Redner, vielleicht geradezu als Gesandter hätten zu der Wahl des Hermestypus Veranlassung geboten. Das ist nicht nötig. Es ist schon oben (N. 1220) bemerkt, dass man Verstorbene mehrfach als Hermes dargestellt hat. Die Wahl des einzelnen Hermestypus braucht nicht von besonderer Rücksicht auf den Charakter des Verstorbenen geleitet gewesen zu sein, obwohl wir natürlich die Möglichkeit, der Dargestellte habe sich als Redner hervorgethan, nicht in Abrede stellen. In diesem Falle wäre die Wahl ja sogar besonders sinnvoll zu nennen.

An der Statue in Villa Ludovisi ist der rechte Arm falsch ergänzt, nämlich ausgestreckt, weit abspringend vom Körper. Dadurch wird das Geschlossene, das so wesentlich ist für den Ausdruck innerlicher Sammlung, aufgehoben und es kommt ein pathetischer Zug hinein, der mit der sonstigen Erscheinung der Figur nicht übereinstimmt. In den Formen scheint der Germanicus etwas reifer und kräftiger zu sein, als die Ludovisische Statue, was vermutlich wegen des Porträtkopfes geschehen ist, der ein höheres Alter hat, als es dem Hermes zukommt. Den Eindruck eines idealen Wesens erhält man überhaupt nicht, der Künstler war genötigt, mit dem Porträtkopf auch den Charakter des übrigen Körpers in Einklang zu setzen. Sonst aber wird die Figur mit Recht als eine Normalfigur bewundert und von den Künstlern studirt.

Die Statue ist von Kleomenes, dem Sohn des Kleomenes, aus Athen verfertigt, wie die auf der Schildkröte angebrachte Inschrift angiebt. Nach den Buchstabenformen derselben lebte der Künstler nicht vor dem letzten Jahrhundert v. Ch.

Die beste Abbildung findet sich bei Rayet, *Monuments de l'art antique* II Taf. 69. 70. Vgl. Bernoulli, Römische Ikonographie I Taf. 21 S. 227. Overbeck, Plastik [3] II S. 385. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 213, 184, wo die übrige Litteratur angegeben ist. Ueber die Ludovisische Figur vgl. Schreiber, Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi S. 116, 94.

1631. Sogenannter Scipio Africanus, Marmorbüste im Capitolinischen Museum zu Rom.

Man hat in diesem Kopfe eines kahlen, unbärtigen Mannes von energischem Ausdruck, von dem eine ungewöhnlich grosse Zahl Wiederholungen existiren, den Besieger des Hannibal, P. Cornelius Scipio erkannt, und auf unserer Büste findet sich sogar der Name unten eingemeisselt. Aber diese Inschrift macht einen durchaus modernen Eindruck, so dass die Deutung zweifelhaft bleibt. Einen bedeutenden und wie es scheint sehr beliebten Mann haben wir allerdings sicher vor uns.

Abgeb. Bernoulli, Römische Ikonographie Taf. 1 S. 36. E. Q. Visconti, *Iconographie romaine* Taf. 3, 1—4. I S. 49. Mori, *Museo Capitolino* II, *Galleria* Taf. 19, 1. Righetti, *Il Campidoglio* II Taf. 258. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom III,1 S. 171, 50. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 168.

1632. Wiederholung des vorigen Kopfes von Marmor, aus Rom in die Münchener Glyptothek gelangt.

Es ist eine etwas harte und plumpe Arbeit aus späterer Zeit, wie es scheint. Die Narbe auf der Stirn, welche alle diese Köpfe zeigen, ist besonders deutlich angegeben.

Vgl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek [4] S. 257, 266. Bernoulli, Römische Ikonographie I S. 42, 27.

1633. (802.) Büste des Cicero, aus Italischem Marmor, im Museum zu Madrid. Die rechte Schulter ist neu.

Es ist die lebensvollste unter allen Büsten des Cicero und gewiss von einem trefflichen Original abstammend. Die Inschrift, die ausser dem Namen auch das Alter, welches der Redner erreichte, angiebt, beweist, dass die Büste erst nach seinem Tode gemacht worden ist; sie scheint aber nicht viel später entstanden zu sein.

Abgeb. Bernoulli, Römische Ikonographie I Taf. 10 S. 135. Hübner, Die antiken Bildwerke in Madrid, Titelblatt; S. 115, 191. Vgl. Michaelis, *Ancient marbles* S. 429, 1. Die Inschrift *M. Cicero an(norum) LXIIII.* giebt das Alter, welches Cicero überhaupt erreicht hat, an, nicht dasjenige in welchem er porträtirt wurde.

1634. Büste des Redners Q. Hortensius Hortalus in Villa Albani. Die Nase, Lippen und Kinn sind ergänzt.

Die Arbeit des kleinen Kopfes ist nicht eben sehr sorgfältig, doch ist der Eindruck, trotz der starken Ergänzungen, immer noch der eines energischen und geistig regsamen Mannes.

Abgeb. Bernoulli, Römische Ikonographie I Taf. 6 S. 98. *Annali* 1883 Taf. L S. 61 (Jordan). E. Q. Visconti, *Iconographie romaine* Taf. 11,1. 2. I S. 241 und als Titelblatt des dritten Bandes der Azára'schen Uebersetzung von Middleton's Leben Cicero's *(Historia de la vida de Ciceron).* Vgl. Beschreibung der Stadt Rom III,2 S. 541. E. Braun, Ruinen und

Museen Roms S. 702, 99. Morelli, Fea und Visconti, *Description de la villa Albani* S. 135, 953.

1635. Sogenannter Marius, Marmorbüste, früher eines der berühmtesten Stücke im Palast Barberini, jetzt in der Münchener Glyptothek. Ergänzt sind die halbe Nase und die Ohren.

Die Benennung Marius ist ohne alle Gewähr; wir kennen überhaupt kein sicheres Bildniss von ihm. Diese Büste stellt vermutlich einen Römer aus der Zeit des Cicero dar; die Arbeit ist äusserst lebensvoll und charakteristisch.

Abgeb. Bernoulli, Römische Ikonographie I S. 82; ältere Litteratur siehe Arch. Ztg. 1884 S. 157. Vgl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek[4] S. 238, 216.

1636. Sogenannter Brutus, Marmorkopf im Capitolinischen Museum in Rom.

Man hat in diesem finster und etwas verschlossen aussehenden Kopf eines jüngeren Mannes Aehnlichkeit mit dem sonst nur auf Münzen erhaltenen Bildniss des M. Junius Brutus, des Mörders Cäsars finden wollen, doch ist dieselbe zu einer sicheren Benennung nicht hinreichend.

Abgeb. Bernoulli, Römische Ikonographie I Taf. 19 S. 191. Visconti, *Iconographie romaine* Taf. 6, 2. 3. Righetti, *Il Campidoglio* I Taf. 7 Bouillon, *Musée des antiques* II, *Bustes* Taf. 8 und in Azára's Ueber setzung von Middleton's Leben Cicero's *(Historia de la vida de Ciceron* III zu S. 145. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom III,1 S. 253, 10. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 209. Eine bessere Wiederholung des Kopfes ist in Pompeji gefunden worden, vgl. *Giornale degli scavi N. S.* I S. 136. *Bullettino* 1870 S. 193. *Philologus,* Supplementband V S. 85.

1637. (519.) Büste von Italischem Marmor, aus Azára's Sammlung in das Museum zu Madrid gelangt. Die Brust mit dem Gewande und der Inschrift, die Nase und die rechte Seite des Kinnes sind neu.

Die Benennung Aristoteles ist ganz willkürlich, der Kopf stellt vielmehr nach aller Wahrscheinlichkeit einen römischen Dichter dar; welchen, vermögen wir allerdings nicht zu sagen.

Abgeb. in Azára's Uebersetzung von Middleton's Leben Cicero's *(Historia de la vida de Ciceron)* II zu S. 189. Vgl. Hübner, Die antiken Bildwerke in Madrid S. 101, 149. Die Beziehung auf einen römischen Dichter wird durch folgende Beobachtungen nahe gelegt. Wir besitzen in vielen Exemplaren das Bildniss eines im Aeusseren etwas vernachlässigten Mannes, in dem man früher Seneca sehen wollte, jetzt richtiger einen griechischen Dichter alexandrinischer Zeit erkennt. Vgl. *Annali* 1873 S. 98 (Brizio). Derselbe Kopf kehrt nun in einer Doppelherme (Comparetti und De Petra, *La villa Ercolanese* Taf. 4, 3. 4 S. 38) wieder, und Brizio hat mit Recht in dem zweiten Kopf einen römischen Dichter vermutet. Mit diesem zweiten Kopf aber ist meines Erachtens die Madrider Büste identisch.

1638. (803). Bildniss eines älteren Mannes, aus Bronce. in Villa Ludovisi.

Man hat diesen gut aufgefassten Kopf, bei welchem ein etwas grämlicher und matter Gesichtsausdruck auffällt, für Cäsar gehalten; diese Benennung ist unsicher, ganz unbegründet ist die früher beliebte Deutung auf Scipio Africanus.

Abgeb. Bernoulli, Römische Ikonographie I S. 177, vgl. S. 37, 3. 176. Schreiber, Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi S. 111, 91, wo die Litteratur angeführt ist.

1639. Cäsar, Marmorbüste, die sich seit 1818 im Brittischen Museum befindet.

Dieser schöne und charakteristisch gearbeitete Kopf gehört zu den wenigen sicheren Bildnissen des grossen Diktators. Er scheint dem auf Münzen erhaltenen Bilde eben so gut zu entsprechen, als der Vorstellung, die wir uns von dem Aeusseren eines solchen Mannes bilden dürfen.

Abgeb. Bernoulli, Römische Ikonographie I Taf. 15 S. 162, 43. 171. *Ancient marbles* XI Taf. 22.

1640. Augustus, Marmorstatue, im Frühjahr 1863 in Prima Porta, neun Miglien vor der Porta del Popolo, an einem Orte gefunden, wo eine berühmte Villa der Livia stand. Die Statue war in mehrere Teile zerbrochen, doch fehlte nichts als ein Ohr, ein Finger und das Scepter; unter Tenerani's Leitung wurde sie wieder hergestellt und im Vatikan aufgestellt. Der Kopf war, wie so oft, besonders gearbeitet. Von der Bemalung der Figur waren noch reiche Spuren vorhanden; das Untergewand war hellrot, der Mantel purpurn, die Franzen des Harnisches gelb. Der Grund des Harnisches selbst war nicht gefärbt, dagegen alle Figuren sorgfältig mit blau, rot, gelb bemalt. Die nackten Körperteile waren nicht bemalt, auch am Haar war keine Farbe sichtbar, doch wird dies wohl ehemals gefärbt gewesen sein. Die Pupillen waren durch gelbliche Farbe angegeben.

Dies durch Erhaltung und sorgfältige Arbeit so ausgezeichnete und seines Fundortes würdige Werk ist für uns von besonderem Interesse durch den feinen Schmuck des Panzers. Die Schulterklappen sind mit Sphinxen geziert, die wohl nur ornamentale Bedeutung haben. Auf der Brust aber sind Darstellungen angebracht, welche sich direkt auf Augustus beziehen. Ganz oben ist der Himmelsgott, Coelus, dargestellt, wie üblich mit beiden Händen ein grosses Gewand über das Haupt erhebend. Darunter sehn wir den Sonnengott auf

seinem Wagen, und ihm voranschwebend ein geflügeltes Mädchen mit Giessgefäss, von einer Jungfrau mit Fackel getragen: Morgenthau und Morgenröte. Diesen Geistern der Luft gegenüber ist ganz unten, am Boden gelagert, die Mutter Erde dargestellt. Diese Gestalten, welche das Leben der Natur kurz darstellen, sollen die Pracht der Mittelscene heben und steigern. Hier steht nämlich einem Krieger, der durch den Wolf neben ihm als Mars bezeichnet wird, ein Parther gegenüber, im Begriff ihm eins der Feldzeichen auszuliefern, welche einst Crassus bei seiner furchtbaren Niederlage verloren hatte. Es war einer der grössten Erfolge von Augustus' kluger Politik, dass die sonst so gefährlichen Parther sich ihm im Jahre 20 v. Ch. freiwillig unterwarfen, und zum Zeichen dessen jene römischen Feldzeichen auslieferten, die dann Augustus im Tempel des Rächers Mars aufstellte. Zuschauer dieser feierlichen Handlung sind zunächst zwei trauernd dasitzende Barbaren, Vertreter der in derselben Zeit glücklich gebändigten keltischen Stämme, und endlich unten Apollo und Diana, ersterer auf dem Greifen, letztere auf dem Hirsch reitend. Die Wahl grade dieser Gottheiten hat ebenfalls Beziehung auf Augustus. Dem Apollo glaubte er seinen Sieg bei Actium zu danken, und hatte darum dessen Kult sehr gefördert; in seinem Saeculargedicht ruft Horaz vornehmlich Apollo und Diana als Schutzgötter Roms an. Wir dürfen annehmen, dass unsere Statue eben in derselben Zeit, also um 17 v. Ch. entstanden ist.

Der kleine Eros auf dem Delphin neben dem Kaiser, das sonst bei Aphroditestatuen übliche Attribut, weist auf Aphrodite als die Stammmutter des Julischen Hauses hin. Ueberhaupt ist der Kaiser nicht in alltäglicher Tracht dargestellt. Der Mangel jeder Fussbekleidung z. B. zeigt, dass wir eine ideale Darstellung vor uns haben, kein Bild aus dem Leben. Es kam eben darauf an, den Kaiser in seiner Göttlichkeit zu schildern.

Die Stellung des Augustus ist sehr ausdrucksvoll. Er steht stolz und ruhig, ohne Nachlässigkeit, aber auch ohne Anstrengung da, und die erhobene Rechte, durch deren Wink er der Welt gebietet, genügt zum Ausdruck seiner Allgewalt. Die Arbeit ist sehr sorgfältig und gradezu meisterhaft. Die Statue ist ein glänzender Beweis für die Höhe des Könnens und des Geschmackes jener Zeit, in jedem Betracht ein würdiges Denkmal der Periode, die wir nach dem Namen des Augustus nennen.

Abgeb. *Monumenti* VI Taf. 84, 1. 2. O. Jahn, Aus der Altertumswissenschaft Taf. 6 S. 259. 285. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 675. Vgl. *Annali* 1863 S. 432 (Köhler).

1641. Augustus, Marmorbüste, seit 1812 im Brittischen Museum.

Eine tüchtige, wenn auch nicht feine Arbeit.

Abgeb. Ellis, *Townley gallery* II S. 22.

1642. Augustus, Kopf von Parischem Marmor aus Rom, in der Glyptothek zu München. Ergänzt sind die Nase, ein Teil des Oberkopfes und die Ohren fast ganz.

Vgl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek[4] S. 224, 183.

1643. (804). Marmorkopf eines Knaben im Museum zu Madrid. Ergänzt ist die Nasenspitze und Einiges an den Ohren.

Die unverkennbare Aehnlichkeit mit Augustus macht es wahrscheinlich, dass wir das Bildniss eines der Prinzen des Julischen Hauses vor uns haben.

Vgl. Hübner, Die antiken Bildwerke in Madrid, S. 227, 502. Wie es scheint ist der Stich in Azára's Uebersetzung von Middleton's Leben Cicero's *(Historia de la vida de Ciceron)* IV zu S. 1 eine Abbildung dieses Kopfes.

1644. (805). Jugendlicher Tiberius, Kopf aus italischem Marmor in Madrid. Neu sind die linke Backe, die Nasenspitze und der Hals.

Vgl. Hübner, Die antiken Bildwerke in Madrid S. 118, 197.

1645. Ptolemaios, König von Mauretanien (22—40 n. Ch.), Marmorbüste, 1843 in der ehemaligen Hauptstadt von Mauretanien Jol (Caesarea) bei Scherschel in Algerien gefunden, jetzt im Louvre. Ergänzt sind die Spitze der Nase und die Büste mit den unteren Enden der königlichen Binde.

Die Fundumstände und die offenbare Aehnlichkeit mit dem Bildniss dieses letzten Königs von Mauretanien, wie es uns die Münzen zeigen, lassen keinen Zweifel an der Deutung zu. Im Gesicht meint man die Eigentümlichkeit der maurischen Rasse zu bemerken. Die Arbeit ist flüchtig aber geschickt. Das Werk ist sicher zu Lebzeiten des Königs oder kurz nachher entstanden; denn nachdem einmal der auf seine Ermordung folgende Aufstand von den Römern niedergeworfen und Mauretanien zur Provinz gemacht worden war, bot sich wohl kaum noch ein Anlass, das Bild dieses letzten Fürsten aufzustellen.

Abgeb. *Revue archéologique* XIV Taf. 317 S. 406 (Renier) und ganz ungenau Clarac VI Taf. 1093, 3487 F. Die Deutung stammt von Ch. Lenormant her. Vgl. *Annali* 1857 S. 187 (Brunn). Berliner Sitzungsberichte 1883 II S. 1145 (Mommsen). Ein zweites Bildniss des Fürsten findet sich in Villa Albani, vgl. E. Q. Visconti, *Opere varie* III S. XXII. Morcelli, Fea uud Visconti, *Description de la villa Albani* S. 12, 58; über ein drittes vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 93, 62.

1646. Caligula, Büste von dunkelem Porphyr, früher in der Chigi'schen Sammlung, jetzt in Dresden.

Vermutlich ist dieser sorgfältig gearbeitete Kopf die moderne Kopie einer in Rom erhaltenen Broncebüste.

Abgeb. Becker, Augusteum Taf. 127; vgl. Hettner, Die Bildwerke der Antikensammlung zu Dresden[4] S. 118, 257. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* VI zu Taf. 59.

1647. (812). Die jüngere Agrippina, Marmorstatue, mit den Farnesischen Schätzen nach Neapel gekommen. Ergänzt sind die Stuhlbeine und die Fussbank, an der Figur selbst die Nase, die beiden Hände und die vordere Hälfte der Füsse.

Es ist die jüngere Agrippina, die Gemahlin des Claudius und Mutter des Nero dargestellt, deren Züge und Haartracht die Münzen uns überliefert haben. Der Künstler hat die Kaiserin in höherem Alter und in dem Ausdruck schmerzlichen Sinnens, trauernder Resignation dargestellt, aber zugleich mit dem edelsten Anstande; denn es ist in der That keine Falte des Gewandes freier oder nachlässiger, wie es bei Trauernden so natürlich wäre, angeordnet, sondern die ganze Gestalt ist bis ins Kleinste einem königlichen Charakter angemessen.

Der Charakter der Agrippina, wie er uns geschichtlich überliefert wird, ist nicht so anziehend, wie ihre Statue, und doch ist ein Umstand ihres Lebens von tragischem Interesse, der auch den Künstler zu dieser Auffassung veranlasst haben könnte. Wir meinen das Verhältniss der Kaiserin zu ihrem Sohn Nero, dem die Mutter den Thron verschafft hatte, um schliesslich durch ihn vernichtet zu werden. Die schmerzlichen Gedanken, von denen die alternde Kaiserin erfüllt ist, würden durch diese Voraussetzung ihre Erklärung finden.

Die Statue gehört zu den edelsten Porträtdarstellungen der alten Kunst, unter den Werken der römischen Zeit aber kommen ihr nur sehr wenige gleich.

Abgeb. *Museo Borbonico* III Taf. 22. Clarac V Taf. 929, 2363. An die ältere Agrippina, deren Kopf und Haar ganz verschieden ist, hätte nie gedacht werden sollen. Das Richtige sah E. Q. Visconti, *Opere varie* I S. 127. Vgl. Meyer zu Winckelmann's Geschichte der Kunst XI, 3 § 3.

1648. (813). Sogenannte Klytia, Marmorbüste, von Townley 1772 der Familie Laurenzano in Neapel, in deren Besitz sie lange gewesen war, abgekauft und mit dem übrigen Townley'schen Besitz ins Brittische Museum übergegangen.

Die Bennung Klytia rührt daher, weil man den Kranz, aus dem die Büste hervorgeht, aus Blättern der Sonnenblume, in welche nach Ovid's Dichtung Klytia verwandelt wurde, zusammengesetzt glaubte. Allein der Kopf ist Porträt und der Blattkranz hat keine materielle Bedeutung, sondern nur den formellen Zweck, eine schönere Verbindung zwischen Basis und Büste herzustellen, die nun wie eine Blüte aus den Blumen des Kelchs auftaucht. Auch an andern Büsten findet sich eine Andeutung dieses Motives, ausgebildet erscheint es an Gerätfüssen, die nach unten in einen Tierfuss, nach oben in einen Tier- oder Menschenkopf enden und an der Verbindungsstelle dieser beiden Elemente von einem Blattkranz umgeben sind. Vermutlich ist die Malerei hierin der Plastik vorangegangen, man findet wenigstens schon auf Vasengemälden, allerdings erst im spätesten Stil derselben, ähnliche Motive.

Diese Verbindung von Büste und Basis war in unserm Fall um so notwendiger, weil die Büste nicht als solche erfunden, sondern offenbar von einer Statue genommen ist, und zwar von einer Statue, die ungefähr die Haltung und Stimmung der eben besprochenen Agrippina haben mochte.

Der Kopf ist wie gesagt Porträt und höchst ausdrucksvoll und anziehend; das Werk gehört zu den schönsten, die aus römischer Zeit auf uns gekommen sind. Nach Gesichtstypus und Haartracht gehört es der ersten Kaiserzeit an.

Abgeb. Hübner, Bildniss einer Römerin, Berliner Winckelmanns-programm 1873 Taf. 1. 2, wo auch die sonstigen Nachweise gegeben sind. Vgl. Arch. Ztg. 1873 S. 137. 1877 S. 14. Michaelis, *Ancient marbles* S. 520, 10. Bolte, *De monumentis ad Odysseam pertinentibus* S. 50, 106 und die folgende Nummer.

1649. Klytia. Von der eben besprochenen Büste befindet sich ein aus Mengs' Sammlung stammender Abguss in Dresden; über diesem ist der vorliegende Abguss geformt. Die sofort in die Augen springende Abweichung, dass hier der Blattkranz fehlt, ist nur durch die Bequemlichkeit des Formers veranlasst; denn dass auch der Dresdener Abguss auf den Townley'schen Marmor zurückgeht, lehren unwidersprechlich die übereinstimmenden kleinen Verletzungen an

der Nasenspitze und der rechten Augenbraue. Um so auffälliger erscheint der verschiedene Charakter beider Abgüsse. Während der in London geformte scharf, bestimmt, mitunter etwas hart und trocken in allen Formen ist, zeigt der Dresdener eine gewisse Weihheit und Breite. Man hat deshalb vermutet, der Mengsische Abguss möge genommen sein, ehe die Büste eine vorausgesetzte Ueberarbeitung erfahren habe, und diese Ueberarbeitung sei an der Schärfe der Formen Schuld, die sogar an modernen Ursprung des ganzen Werkes hat denken lassen. Wirkönnen diese Vermutung weder bestätigen noch widerlegen. Auch ein eingehender Vergleich beider Abgüsse hat jedoch an keiner einzigen Stelle eine Abweichung der Londoner Büste in der Art ergeben, dass man dem vorausgesetzten Ueberarbeiter Missverständniss oder willkürliche Abänderung einer beschädigten Form, die doch so nahe gelegen hätte, vorwerfen könnte. Wir werden deshalb die Möglichkeit, der abweichende Charakter des älteren Abgusses beruhe auf einem wenger ausgebildeten technischen Verfahren, offen halten müssen.

1650. (814). Kopf des Nero, von Marmor, 1740 von Athen nach London gebracht, wo er sich im Brittischen Museum befindet. Die Nasenspitze ist neu.

Das tief auf den Nacken hinabreichende Haar war dem Nero, wie wir wissen, auch im Leben eigen.

Abgeb. *Ancient marbles* X Taf. 6. Ellis, *Townley gallery* II S. 29.

1651. (815). Kolossaler Kopf des Vespasian, von Marmor, mit den Farnesischen Altertümern nach Neapel gekommen.

Abgeb. *Museo Borbonico* XIII Taf. 24, 1, wo er irrtümlich Titus genannt wird.

1652. (816). Kolossaler Kopf des Titus, von Marmor, in Villa Albani befindlich. Die Nase ist ergänzt.

Vgl. Beschreibung der Stadt Rom III, 2 S. 464.

1653. (834). Kolossaler Kopf des Trajan, von Marmor, in Villa Albani befindlich. Die Nase ist neu.

Vgl. Beschreibung der Stadt Rom III, 2 S. 464.

1654. Hadrian, Marmorbüste, früher in Villa Montalto, jetzt im Brittischen Museum. Nur Unwesentliches ist ergänzt.

Abgeb. *Ancient marbles* III Taf. 15. Ellis, *Townley gallery* II S. 37.

1655. Torso einer Statue des Hadrian im Brittischen Museum.

Eine besser erhaltene Replik erlaubt uns, diesen Torso mit Sicherheit zu ergänzen. Der Kaiser setzte den linken Fuss auf eine am Boden liegende kleine Gestalt, die Verkörperung eines besiegten Landes; die Linke, welche auf dem Schenkel ruhte, hielt das Schwert, die Rechte war hoch erhoben, vermutlich auf Speer oder Scepter gestützt. Bemerkenswert ist der Panzerschmuck, ein Palladium, welches auf der römischen Wölfin steht und von zwei Niken gekränzt wird. Derselbe findet sich auch an anderen Statuen dieses Kaisers.

Die genannte Replik, welche sich in Konstantinopel befindet, ist abgebildet *Gazette archéologique* VI Taf. 6 S. 52. Vgl. Die Ausgrabungen zu Olympia IV S. 13,*. V S. 15.

1656. Bruchstück von einer Kaiserstatue, in Athen befindlich.

Es ist nur ein Stück vom Panzer erhalten, welcher eine Athena von zwei Niken bekränzt zeigte; darüber befindet sich ein Gorgoneion.

Abgeb. E. Hübner, Augustus Taf. 2, 2 S. 12. Vgl. Sybel 5957 und die vorhergehende Nummer.

1657. Sabina, Marmorbüste aus Townley's Besitz ins Brittische Museum gelangt. Nur der Kopf ist alt, und an diesem die Nase ergänzt.

Ein sehr elegantes und für den Geschmack Hadrianischer Zeit charakteristisches Bildniss.

Abgeb. *Ancient marbles* X Taf. 9. Ellis, *Townley gallery* II S. 39.

1658. (835). Vermutliche Sabina, schöne Marmorbüste, in Cumae gefunden und in Neapel befindlich.

Die Büste wird auch für Plotina erklärt, was kaum richtig sein kann, eher könnte man noch an die Mutter der Sabina, Matidia, denken. Der Schleier bezeichnet die Dargestellte als eine Vergötterte.

1659. (753.) Antinous, Marmorstatue, in Hadrian's Tiburtinischer Villa gefunden und im Capitolinischen Museum, vorher in Villa Albani befindlich. Ergänzt ist der grösste Teil beider Arme; die moderne Geberde der linken Hand gehört ganz dem Ergänzer; von der rechten dagegen sind nur die beiden ersten Finger neu, so dass wenigstens ein Teil des Stabes ursprünglich ist. Ausserdem ist das linke Bein vom Knie abwärts ergänzt.

Die Figur, namentlich der Kopf, erinnert so entschieden an die Darstellungen des Antinous, und unterscheidet sich so sichtbar von Idealgestalten, namentlich den glatten Schöpfungen der Hadrianischen Zeit, dass einzelne Abweichungen eine andere Deutung nicht begründen können. Auch die Neigung des Kopfes ist den Antinousbildern eigen, indem man dadurch diesen frühgestorbenen Jüngling wie in schwermütige Träumereien versunken, gleichsam sein eigenes Geschick ahnend, vorstellen wollte. Vielleicht ist sie hier ein wenig stärker als gewöhnlich hervorgehoben, woraus man aber nicht schliessen darf, dass Antinous in einer bestimmten Situation, etwa in sein Wellengrab blickend, dargestellt sei. Verschieden sind die Haare von den sonstigen Darstellungeu, nämlich kürzer und krauser, und dies hat wahrscheinlich seinen Grund in der besonderen Form der Vergötterung, unter welcher der bithynische Jüngling hier erscheint. Denn schon die Nacktheit zeigt, dass er hier in idealer Auffassung dargestellt ist; wir besitzen überhaupt keine einzige Statue des Antinous, die von geschichtlicher Treue wäre. Am häufigsten würde er als Dionysos vorgestellt, ausserdem aber auch als Hermes, und in dieser letzten Form scheint er hier gedacht zu sein. Der Stab, den er in der Rechten trägt, wird der Heroldstab gewesen sein, und seine Haare sind den kurzen krausen Locken des Hermes angeähnelt, wie sie am Antinous-Dionysos in der den Dionysosköpfen entsprechenden Weise gebildet sind. In einer Replik unserer Statue zeigt der Kopf allerdings die halblangen Haare, welche Antinous in Wirklichkeit getragen zu haben scheint. In der Linken hielt die Statue vielleicht noch ein für Hermes bezeichnendes Attribut.

Die grosse Bewunderung, die man früher dieser Statue zollte, wird jetzt, da man die lebensvolle Frische älterer griechischer Werke kennt, nicht mehr geteilt. Die Haare sind ganz in der kleinlichen Weise der Hadrianischen Zeit gearbeitet; die ganze Gestalt ist mehr glatt und äusserlich elegant als wahr und charakteristisch.

Abgeb. Bottari und Foggini, *Museo Capitolino* III Taf. 56. Levezow, Antinous Taf. 3. 4 S. 58. Righetti, *Il Campidoglio* I Taf. 3. Clarac V Taf. 947, 2426. Bouillon, *Musée des antiques* III, *Statues* Taf. 20, 1. Vgl. Wieseler, Narkissos S. 48. Beschreibung der Stadt Rom III,1 S. 251, 6. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 201. Welcker A. D. V S. 90. Die angeführte Replik ist *Museo Borbonico* VI Taf. 58 abgebildet

1660. (755.) Büste des Antinous, von der Kolossalstatue, die am Ende des vorigen Jahrhunderts von dem Maler Gavin

Hamilton in Palestrina gefunden wurde und sich zuerst im Palast des Herzogs Braschi, dem Pius VI. sie geschenkt hatte, darauf in dem Lateranischen Museum befand, von wo sie dann wieder in den Vatikan versetzt ist.

Die Statue wurde ohne Gewand aufgefunden, doch da das Nackte an den jetzt vom Gewand bedeckten Stellen nur angelegt war, auch Spuren von Bronce bemerkt wurden, so wurde der Statue ein Gewand umgelegt, das aber richtiger in Bronce als in Marmor ausgeführt wäre. Auch kann man zweifeln, ob nicht statt des Gewandes ursprünglich eine Nebris vorhanden war. Eine starke Vertiefung auf dem Scheitel gab ferner Veranlassung zu der Ergänzung des Pinienzapfens und in die Linke wurde der Statue ein Thyrsos gegeben, worauf die Erhebung des Armes deutlich hinwies.

Antinous ist, wie schon aus dem Epheukranz hervorgeht, als Dionysos dargestellt, und hat darum auch die lang herabhängenden Locken dieses Gottes. Der Kopf gehört zu den schönsten Antinousköpfen, und mit besonderer Virtuosität ist der Kranz gearbeitet, ganz abweichend freilich von der bescheideneren Weise der älteren Kunst, wo man die Blätter des Kranzes glatt und flach um den Kopf legte. Auch die Verbindung von Marmor und Erz ist in diesem Umfang der griechischen Zeit fremd. Dass einzelne Attribute, Waffen, Kränze, Pferdegeschirr, in Bronce hinzugefügt wurden, war allerdings üblich, aber ein ehernes Gewand über einem Körper von Marmor entspricht erst dem späteren römischen Geschmack, der auch an der bunten Zusammenfügung verschiedenfarbiger Steinarten seine Freude fand.

Abgeb. Garrucci, *Museo Lateranense* Taf. 5 S. 15. Levezow, Antinous Taf. 7. 8 S. 85. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 729.

1661. (756.) Kolossalbüste des Antinous, von Marmor, gefunden bei Frascati, zuerst in Villa Mondragone bei Rom, dann im Palast Borghese, seit 1808 im Louvre.

Diese berühmteste Antinousbüste ist in der Fülle der Formen dem Dionysos verwandt. Auch war der Kopf ursprünglich von einem Kranz aus Epheu oder Weinlaub umgeben; denn es haben sich an dem jetzt blätterlosen Stengel Löcher erhalten, welche auf Anfügung broncener Blätter deuten. Auch oben auf dem Kopf hat sich ein Loch gefunden zur Anfügung einer ähnlichen Verzierung, wie an dem eben erwähnten Antinous.

Sehr eigentümlich sind die Haare geordnet, indem sie

wellenförmig auf die Stirn und tiefer über die Ohren herabhängen, ein Büschel derselben aber jederseits durch das Band, das unter dem Kranz liegt, hindurchgesteckt ist. Aeltere Monumente z. B. der Sauroktonos (N. 1214) und der Dionysoskopf aus Herkulanum (N. 1285) sind hierin das Vorbild gewesen, das freilich weit einfacher und anspruchsloser aussieht. An den Seiten hängen kleinere und zwei lange Locken herab, wie sich beides an Köpfen des Dionysos findet. Die Augen waren aus besonderer Masse eingesetzt; die Spuren von Erz, die man in den Augenhöhlen bemerkt hat, rühren wohl von den Wimpern her, die man sehr häufig aus Erzstreifchen herstellte, wenn die Augen selbst besonders eingesetzt wurden. Vgl. z. B. das Original des Berliner Museums N. 617.

Der Kopf ist namentlich von Winckelmann mit den höchsten Lobsprüchen überhäuft und nimmt gewiss unter den Darstellungen des Antinous einen hohen Rang ein. Dass wir uns indess in der Periode der Künstelei befinden, beweist die Anordnung des Haars, die dem tieferen Eindruck des Kopfes nachteilig ist.

Abgeb. Winckelmann, *Monumenti inediti* 179; vgl. Geschichte der Kunst XII, 1 § 17. Levezow, Antinous Taf. 10 S. 89. Bouillon, *Musée des antiques* II Taf. 83, 2, Clarac VI Taf. 1072, 3294 B. Müller-Wieseler I Taf. 70, 388.

1662. (757.) Kopf des Antinous-Dionysos, von Parischem Marmor, 1770 in der Nähe von Villa Pamfili gefunden und mit der Townley'schen Sammlung ins Brittische Museum gekommen. Ergänzt ist die Nasenspitze und andere Kleinigkeiten.

Der Kopf gehörte zu einer Statue, von welcher auch noch einige Stücke entdeckt wurden; an Schönheit steht er dem vorher erwähnten nach.

Abgeb. *Ancient marbles* XI Taf. 25. Ellis, *Townley gallery* II S. 41 Levezow, Antinous Taf. 9.

1663. (758.) Antinous, Marmorrelief, in der Mitte des vorigen Jahrhunderts in Hadrians Tiburtinischer Villa gefunden und in Villa Albani befindlich.

Man sieht an dem Rest der Gewandung, dass Antinous nicht als Dionysos, dem dieser Gewandwurf nicht eigen, dargestellt ist. Auch würde er in diesem Fall einen anderen Kranz tragen. Vermutlich ist er hier überhaupt nicht in dem Typus einer Gottheit dargestellt.

In der linken Hand hat er wahrscheinlich einen Kranz getragen, wie auch in dem ergänzten Stück des Reliefs vorausgesetzt ist; denn es ist wenigstens ein Stück eines Bandes erhalten, an welchem die Blumen und Blätter des Kranzes befestigt wurden. Was aber die Hand mit dem Attribut ausdrücke, ist um so schwerer zu sagen, als dies Relief nur der Rest einer grösseren Vorstellung zu sein scheint.

Jedenfalls ist der eigentümliche Charakter dieses Lieblings des Hadrian sehr gut ausgedrückt. Die breite Brust, der melancholische Ausdruck des Gesichts, verstärkt durch die in die Stirn herabhängenden Haare, sind stets wiederkehrende Züge desselben.

Abgeb. Winckelmann, *Monumenti inediti* 180. Levezow, Antinous Taf. 5 S. 62. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 687, und mit Angabe der Ergänzungen bei Zoega, *Bassirilievi* II Taf. 116, wo im Text die Annahme Winckelmann's (Geschichte der Kunst XII, 1 § 16), dass Antinous als Wagenlenker, nämlich zum Olymp aufsteigend, dargestellt sei, gebilligt wird, eine Annahme, die mit der Stellung der Figur nicht vereinbar und auch von Levezow mit Recht bestritten ist.

1664. Antinous, Büste von bläulichem Marmor, aus Palast Bevilacqua in die Münchener Glyptothek gekommen. Ergänzt sind die Nase, die linke Schulter und ein Teil der Brust.

Die bekannten Züge sind hier gut und einfach wiedergegeben; eine besondere Beziehung auf einen Gott scheint hier zu fehlen.

Vgl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek[4] S. 254, 256.

1665. (754.) Gruppe von Ildefonso. Dieses berühmte Werk aus Carrarischem Marmor befand sich zuerst in Villa Ludovisi in Rom, gelangte später in den Besitz der Königin Christine von Schweden, aus diesem nach Spanien, wo es lange im Schloss Ildefonso aufgestellt war; jetzt befindet es sich im Museum zu Madrid.

Ein sicheres Urteil über die Bedeutung der Gruppe lässt sich nicht gewinnen, so lange nicht der Umfang der Ergänzungen und vor allem der ehemalige ursprüngliche Zusammenhang aller Teile genau festgestellt sein wird. Ergänzt sind hauptsächlich die Arme der Figur rechts fast ganz, ebenso wie ihr linker Unterschenkel; der Kopf ist vollkommen erhalten, und war nie von dem Rumpfe getrennt, angesetzt sind nur die Spitzen des Kranzes. Bei der Gestalt links ist der Kopf alt, aber aufgesetzt und zum Teil ergänzt; der rechte Arm ist neu, und ebenso der linke wenigstens zum grössten Teil. Die kleine

Statuette rechts und der Altar mit der Flamme sind im Wesentlichen alt.

Stünde die ehemalige Zusammengehörigkeit aller dieser Teile, besonders die des Kopfes der Gestalt links, fest, so wäre damit die Deutung gegeben. Denn dieser Kopf ist ohne allen Zweifel ein Bildniss des Antinous; eine auch in der Bekränzung übereinstimmende Wiederholung desselben befindet sich unter den Originalen des Berliner Museums N. 363. Dieser Kopf ist vom Rumpf der Statue getrennt gewesen, gilt aber für zugehörig. Wir hätten also in dieser Gestalt Antinous zu erkennen.

Sein Begleiter ist nicht ohne weiteres so sicher zu bestimmen. Zunächst ist zu bemerken, dass die Fackel in seiner Linken wahrscheinlich nur vom modernen Ergänzer herrührt, und dass alle auf diese gegründeten Deutungen desshalb schweren Bedenken unterliegen. Die andere Fackel dagegen scheint durch die Flamme auf dem Altar, welche alt ist, gesichert zu sein. Man hat angenommen, dass der Jüngling im Begriff stehe das Feuer des Altars anzuzünden, und dass das Opfer dem kleinen Götterbilde ganz rechts gelte. Aber bei einem Opfer würde doch dem Götterbild ein etwas hervorragenderer Platz gebühren, und wir gestehen, überhaupt kein Opfer erkennen zu können. Auf dem Altar ist durchaus kein Opferfeuer befindlich, und der Jüngling scheint weniger ein Feuer entzünden, als die Fackel auslöschen zu wollen. Ganz ähnlich senkte auch der Eros von Centocelle (N. 1578) seine Fackel auf einen kleinen Altar, offenbar um sie auszulöschen, und analog jener Figur würden wir auch diese dann als einen Todesgenius aufzufassen haben. An diesen lehnt sich Antinous in der Stellung schmerzlicher Hingabe, d. h. er giebt sich dem Tode hin. Bedenken wir nun, dass die beste Ueberlieferung vom Ende des Antinous diese ist, dass er sich freiwillig in den Tod gegeben, um dadurch das Leben seines Gönners Hadrian zu verlängern, so müssen wir zugestehen, dass sich wenigstens eine erträgliche Erklärung der Gruppe gewinnen lässt. Die Göttin rechts, welche durch den Kalathos auf dem Haupte und den Granatapfel in der Hand als Persephone bezeichnet ist, würde dann als Todesgöttin hier ganz an ihrem Platze sein.

Wir können jedoch einige Bedenken anderer Art nicht unterdrücken. Es ist schon oben auf die sehr starke Ergänzung der Gruppe hingewiesen. Unglücklicher Weise ist diese in so plumper Weise vorgenommen, dass an allen Stellen, wo

zwei der Figuren zusammenhängen müssten, wenn sie von jeher eine Einheit gebildet hätten, sich dieser Zusammenhang nicht mehr feststellen lässt. Doch soll die Basis mit den Füssen aller Figuren aus einem Stück bestehen, und so den ursprünglichen Zusammenhang sichern. Andererseits scheint Folgendes gegen denselben zu sprechen. Die Figur des Antinous ist offenbar nach dem Apollo Sauroktonos (N. 1214) kopirt, wie schon längst bemerkt ist, aber auch die andere Gestalt ist keine freie Erfindung. Der Kopf stimmt so vollkommen mit denen Polykletischer Figuren (N. 503 ff.) überein, dass wir die ganze Gestalt für eine Kopie nach einem Werke jener Schule halten müssen. Die Stellung ist der des Doryphoros ähnlich, doch sind die Seiten vertauscht. Halten wir also die ganze Gruppe für ein ursprüngliches Ganzes, so müssen wir annehmen, dass ein Künstler Hadrianischer Zeit die eine seiner Figuren einem Praxitelischen Werke nachgebildet, und nur mit einem neuen, seinem Zweck entsprechenden Kopfe versehen habe, dass er sich in der zweiten an ein Polykletisches Vorbild angeschlossen und dasselbe so genau nachgeahmt habe, dass er nicht einmal an der altertümlichen Haarbehandlung etwas änderte, obschon er in dem Kopfe des Antinous durchaus die gerade dem Geschmack Hadrianischer Zeit entsprechenden, frei gearbeiteten reichen Locken anwandte. Diese Auffassung erscheint uns unmöglich, so dass wir der schon lange ausgesprochenen Vermutung, die Gruppe möge erst in moderner Zeit aus den Trümmern verschiedener antiker Werke zusammengesetzt sein, Wahrscheinlichkeit zugestehen müssen. Denn jene Schwierigkeiten lassen sich selbst durch die Annahme, der Antinouskopf sei ursprünglich der Gruppe fremd gewesen, nur zum Teil heben. Ob wir uns nämlich den Kopf der angelehnten Gestalt ursprünglich dem des Sauroktonos ähnlich denken, oder gar dem des zweiten Jünglings gleich, immer würde sich für den Künstler eine Unselbständigkeit in der Bewältigung der äusseren Form ergeben, wie sie nicht leicht anzunehmen ist.

Abgeb. Winckelmann, *Monumenti inediti* 6. Müller-Wieseler II Taf. 70, 879. Vgl. Hübner, Die antiken Bildwerke in Madrid S. 73, 67. Welcker A. D. I S. 375 und die hier genannte Litteratur. *Bullettino* 1877 S. 154 (Furtwängler).

1666. (838). Antoninus Pius, Marmorbüste, in Cumae gefunden und in Neapel befindlich.

Die Büste gehört zu den besten, die wir von diesem

Kaiser besitzen, wenn auch das Haar in der kleinlichen Weise gearbeitet ist, die in der Zeit Hadrians beliebt wurde.

1667. Antoninus Pius, Marmorbüste, früher im Palast Ruspoli, jetzt in der Glyptothek zu München. Ergänzt sind die Nasenspitze, das linke Ohr mit den anstossenden Teilen und einige Gewandfalten.

Vgl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek[4] S. 230, 198.

1668. Marc Aurel, Marmorbüste, die sich früher in der Sammlung Mattei befand, 1773 von Townley erworben wurde und jetzt dem Brittischen Museum angehört. Die Nase und der untere Teil der Büste sind neu.

Der Kaiser ist durch die Bekränzung von Aehren und die Verhüllung des Hinterhauptes als Mitglied der Arvalbrüder bezeichnet.

Abgeb. *Ancient marbles* III Taf. 9. Ellis, *Townley gallery* II S. 44.

1669. (837). Faustina die Jüngere, Marmorbüste, gefunden in Hadrians Tiburtinischer Villa, im Capitolinischen Museum zu Rom.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Iconographie romaine* Taf. 42, 1. 2. III S. 100. Righetti, *Il Campidoglio* I Taf. 159, 2.

1670. Lucius Verus, kolossale Büste aus Parischem Marmor, gefunden in Acqua Traversa, wo man eine Villa des Lucius Verus vermutet, später in Villa Borghese befindlich, jetzt im Louvre.

Diese berühmte Büste ist durch ganz besonders sorgfältige Arbeit ausgezeichnet, aber die Behandlung des Haares z. B. hat etwas Kleinliches und Unruhiges.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Iconographie romaine* Taf. 43, 1. 2. III S. 107. Müller-Wieseler I Taf. 71, 393. Bouillon, *Musée des antiques* II Taf. 85, 1.

1671. Commodus, Kopf von Pentelischem Marmor, aus Villa Albani nach Paris, von dort in die Münchener Glyptothek gelangt. Ergänzt sind die Nase, sowie ein grosser Teil von Stirn und Schädel; die Büste ist antik, aber nicht zugehörig.

Abgeb. Bouillon, *Musée des antiques* II Taf. 86, 2. Piroli, *Musée Napoléon* III Taf. 60. Vgl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek[4] S. 254, 255.

1672. Commodus, Marmorkopf, früher im Palast Farnese in Rom, jetzt im Brittischen Museum.

Die Arbeit an Haar und Bart ist besonders kleinlich.

1673. Septimius Severus, Büste aus weissem Marmor, früher in Villa Albani, jetzt in der Münchener Glyptothek. Ergänzt ist die Nasenspitze.

Ein recht charakteristisches und fleissig ausgeführtes Bildniss.

Abgeb. Piroli, *Musée Napoléon* III Taf. 64. Vgl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek [4] S. 231, 200.

1674. Caracalla, Marmorbüste, 1776 auf dem Esquilin in Rom gefunden, im Brittischen Museum. Die Brust ist neu.

Abgeb. *Ancient marbles* X Taf. 12. Ellis, *Townley gallery* II S. 51.

1675. Philippus Arabs, Marmorbüste, aus Townley's Besitz in den des Brittischen Museums übergegangen.

Abgeb. *Ancient marbles* X Taf. 13, wo der Kopf für Gordianus I erklärt wird.

1676. Otacilia Severa, Marmorbüste, die Townley von Cavaceppi erwarb; jetzt im Brittischen Museum. Nur der Kopf ist alt, dieser aber auch ganz bis auf die Nasenspitze.

Abgeb. *Ancient marbles* X Taf. 14. Ellis, *Townley gallery* II S. 53, wo der Kopf irrig für Plautilla gehalten wird.

1677. (811). Opfernder Römer, Statue von Pentelischem Marmor, die aus Griechenland in den Besitz der Familie Giustiniani zu Venedig gelangt sein soll und durch Clemens XIV für den Vatikan angekauft wurde. Der Kopf ist antik, aber nicht zugehörig, ergänzt sind beide Hände mit der Schale; die Ergänzung der Rechten ist gewiss richtig, die der Linken fraglich.

Die Figur stellt einen vornehmen mit der Toga bekleideten Römer dar, im Begriff die Opferschale über den Altar auszugiessen. Die Toga ist über den Kopf gezogen, wie es der römische Ritus erforderte, den Vergil dadurch motivirt, dass der Opfernde vor aller Störung von aussen geschützt sein sollte. Sicherlich ist die Verhüllung des Hinterhauptes ein ausdrucksvolles Symbol, wodurch der Opfernde concentrirter, gesammelter und zugleich feierlicher, würdevoller für die heilige Handlung erscheint.

Die Statue ist recht geeignet, eine Vorstellung von dem feierlichen Charakter der römischen Tracht zu geben; jede griechisch gekleidete Gestalt sieht schlicht und einfach aus gegenüber den reichen Faltenmassen der Toga, die hier so ausgezeichnet behandelt sind, dass die Statue mit Recht als

eine der vorzüglichsten Gewandstatuen aus römischer Zeit betrachtet wird.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* III Taf. 19. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* VI Taf. 7, 1. Vgl. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 462.

1678. Bildniss eines älteren Mannes in Florenz. Ergänzt ist die Nase, die Büste und Teile der Ohren.

Eine Warze auf der linken Backe ist der Anlass geworden, diesen Kopf für den des Cicero zu halten, mit welchem dies schlaffe und verdrossene Gesicht nicht die geringste Aehnlichkeit zeigt.

Abgeb. Bernoulli, Römische Ikonographie S. 275, vgl. S. 141. Dütschke III 543.

1679. Büste eines unbekannten Mannes, von Carrarischem Marmor, seit 1824 im Brittischen Museum. Nase und Kinn sind ergänzt.

Es ist ein äusserst charakteristischer und trefflich gearbeiteter Kopf eines bartlosen, älteren Mannes mit ganz kurz geschorenem Haar. Der Ausdruck ist der einer grossen geistigen Ueberlegenheit; die harten, zusammengepressten Lippen verleihen dem Kopf einen Ausdruck von leidenschaftsloser, kalt berechnender Energie. Es ist ein ganz vortreffliches Bildniss, und wir müssen doppelt bedauern, auch hier den Dargestellten selbst nicht zu kennen.

Der Kopf scheint der ersten Kaiserzeit anzugehören. Auffällig ist die Bildung der oberen Augenlider, die sich so weit über den äusseren Augenwinkel hinüber zu erstrecken scheinen, wie es in der Natur kaum vorkommt. Man könnte vermuten, dass dies die bei den Aegyptern übliche Bemalung andeute, und dass also der Dargestellte ein Aegypter sei. Sowohl der geschorene Kopf als der Typus des Gesichtes würden zu dieser Annahme passen.

Abgeb. *Ancient marbles* XI Taf. 31. Ellis, *Townley gallery* II S. 57.

1680. (807.) Sogenannter Germanicus, Marmorrelief in Dresden, aus der Chigi'schen Sammlung.

Sehr wahrscheinlich ist dies Relief der Schlussstein eines Bogens. Wir wissen nicht, wer in der Büste, welche durch die Kranz und Palmen tragenden Viktorien als die eines Siegers bezeichnet wird, gemeint sein mag. Die Benennung Germanicus ist unbegründet.

Abgeb. Becker, Augusteum III Taf. 123. Vgl. H. Hettner, Die Bildwerke der Antikensammlung zu Dresden[4] S. 119, 261.

1681. Numidier, Marmorbüste in Villa Albani.

Das Pantherfell auf der Schulter, das kurze, krause Haar wie der ganze Gesichtsschnitt scheinen den Dargestellten als Numidier zu bezeichnen.

Vgl. Morcelli, Fea und Visconti, *Description de la Villa Albani* S. 105, 698. Leipziger Berichte 1878 S. 136 (Heydemann).

1682. Knabenkopf aus Rom, im Besitz des Herrn Itzinger zu Berlin.

Ein sehr gut, bestimmt und sauber gearbeiteter Kopf von trefflicher Charakteristik.

1683. Knabenköpfchen aus Marmor, im Museum der Universität Aberdeen befindlich.

Ein netter Porträtkopf von freundlichem Ausdruck und guter Arbeit.

1684. Knabenkopf in der evangelischen Schule zu Smyrna.

Nach der Behandlung des Haares würde der Kopf etwa in Trajanische Zeit gehören.

1685. (724.) Bildniss einer Frau, Erzstatue, 1834 in Vulci unter Travertinplatten verborgen gefunden. Der rechte Arm war vom Körper getrennt, der Kopf ist ergänzt und zwar nach einem Modelle Thorvaldsen's. Die Statue kam 1836 in das Gregorianische Museum des Vatikan, ging aber bald wieder an ihren Finder Campanari zurück, und wurde dann nach München verkauft, wo sie sich jetzt in der Glyptothek befindet.

Man hat die Statue verschieden gedeutet; am bekanntesten ist diejenige Erklärung, welche in ihr Athena Ergane, die Erfinderin und Beschützerin weiblicher Arbeiten, sieht. Man glaubte nämlich, dass die Haltung der Arme und Finger auf eine Spinnerin deute, und der zugleich mit der Statue gefundene Rest eines Helmes schien die Deutung auf Athena zu unterstützen. Aber der Charakter der Figur ist für diese Göttin durchaus nicht passend, die Gestalt erscheint zu matronal, das Fehlen der Aegis wäre höchst auffällig, und ganz unerklärlich bleiben die dem wirklichen Leben und seiner Tracht entlehnten Schuhe und die Ringe an der Hand. Alles dies führt zu der Annahme, dass wir das Bildniss einer Frau vor uns haben, ohne dass uns natürlich möglich ist deren Namen — man hat an Livia gedacht — zu bestimmen. Die

Haltung der Hände hat schwerlich einen besonderen Sinn. Sicher haben die antiken Künstler sich oft in der Verlegenheit befunden, bei ihren Bildnissen Bewegungen von Hand und Arm darstellen zu müssen, ohne sie aus dem Charakter der Figur oder einer Handlung ganz motiviren zu können. Denn nicht immer bot sich eine für die Person bezeichnende Thätigkeit dar, und die Motive des ruhigen Stehens, welche die antike Kunst in so bewundernswerter Mannigfaltigkeit ausgebildet hat, mussten doch für einzelne Zeiten oder Menschen zu alltäglich und gewöhnlich erscheinen, so dass die Künstler notgedrungen zu etwas gesuchteren Bewegungen griffen.

Die Statue ist späteren Ursprungs: der Stil weist auf die Zeit der römischen Kaiser. Denn bei aller Schönheit im Einzelnen ist doch in dem mehr verhüllenden als bedeckenden Gewande der römische Geschmack, wie er an so vielen römischen Porträtstatuen hervortritt, unverkennbar.

Abgeb. Nibby, *Museo Chiaramonti* II Taf. A. Schorn's Kunstblatt 1838 S. 349 (E. Braun); vgl. S. 78 (Abeken). *Bullettino* 1835 S. 11. 120. 1836 S. 170. 1837 S. 5. 153. Zeitschrift für die Altertumswissenschaft VI 1839 S. 192. Die Erklärung als Athena Ergane hat Capranesi (*Bullettino* 1836 S. 145) aufgestellt. O. Müller, Handbuch S. 186. Arch. Ztg. 1880 S. 102 (Löschcke). Brunn, Beschreibung der Glyptothek[4] S. 279, 314.

1686. (819.) Porträtstatue einer jungen Römerin, von Pentelischem Marmor, in Rom gegen Ende des vorigen Jahrhunderts gefunden und im Louvre befindlich. Die linke Hand ist ergänzt.

Die junge Dame ist, wie es scheint, im Begriff, den Zipfel des Mantels, den sie mit der Rechten gefasst hat, über die linke Schulter zu werfen, wie die gewöhnliche Tracht es erforderte. Es ist allerdings ungewöhnlich, eine Porträtfigur in einer solchen Handlung begriffen darzustellen. Die Statue ist elegant gearbeitet, eigentümlich aber ist, dass der rechte Fuss ganz verschwindet.

Abgeb. Clarac III Taf. 300, 2265. E. Q. Visconti, *Opere varie* IV Taf. 35 S. 233.

1687. 1688. (817. 818.) Römische Damen, Mutter und Tochter, Marmorstatuen aus Herkulanum, im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts — die Angaben schwanken zwischen 1706 und 1713 — gefunden, als man den Brunnen eines Privathauses ausgrub. Die Statuen haben die Veranlassung zur Auffindung Herkulanums gegeben, wenn auch die Ausgrabungen

erst dreissig Jahre später weitergeführt wurden. Sie gelangten zuerst nach Wien in den Besitz des Prinzen Eugen von Savoyen und wurden von dessen Erben im Jahre 1736 an König August III verkauft und in Dresden aufgestellt, wo sie sich noch jetzt befinden. An dem Haar der Mutter fanden sich Spuren von Vergoldung; ergänzt ist nur Unbedeutendes.

Die Statuen, die früher Vestalinnen genannt wurden, sind unzweifelhaft Porträtstatuen vornehmer Römerinnen und zwar einer Mutter mit ihrer Tochter. Die erste trägt als Matrone den Kopf bedeckt, die letztere ist durch den unbedeckten Kopf als Jungfrau charakterisirt, beide aber machen durch die Gewandung und Haltung der Arme den Eindruck der höchsten Zucht und Anmut. Der Künstler, der diese Statuen bildete — denn sie scheinen von einer Hand gearbeitet — hat sie indessen nicht selbständig erfunden, sondern nach sehr beliebten, und wie wir sagen können durchaus mit Recht beliebten, Originalen der älteren Zeit kopirt.

Abgeb. Becker, Augusteum Taf. 19—24 Müller-Wieseler I Taf. 68, 372. 373. Clarac III Taf. 497, 973. IV Taf. 766, 1889. Vgl. H. Hettner, Die Bildwerke der Antikensammlung zu Dresden [4] S. 92, 140—142. Overbeck, Plastik [3] II S. 445. Helbig, Untersuchungen über die Campanische Wandmalerei S. 19. Arch. Ztg. 1880 S. 101 (Weizsäcker).

1689. Bildniss einer gewissen Olympias, Marmorbüste, seit 1812 im Brittischen Museum.

Die Arbeit ist sauber und bestimmt, aber etwas trocken und hart; die gerade nicht geschmackvolle Haartracht weist auf die Zeit des Hadrian.

Abgeb. *Ancient marbles* IX Taf. 29. Ellis, *Townley gallery* II S. 58. Am Fuss der Büste steht die Inschrift: *Memoriae Cl(audiae) Ti(berii) f(iliae) Olympiadis Epithymetus lib(ertus) patronae pientissimae.*

1690. (836). Römische Dame, fein ausgeführte Marmorbüste, mit der Farnesischen Sammlung nach Neapel gekommen. Die Büste stammt etwa aus der Zeit Hadrian's.

1691. Bildniss einer römischen Dame im Brittischen Museum.

Domitia, wie man annimmt, stellt der Kopf nicht vor, aber er scheint aus ihrer Zeit zu stammen.

1692. Angebliche Domitia, Marmorbüste, 1775 in der Villa Casali auf dem Esquilin gefunden, mit der Townley'schen Sammlung ins Brittische Museum gelangt. Die Nase ist ergänzt. Unter den vielen vorgeschlagenen Namen ist Domitia

der verbreitetste, lässt sich aber nicht besser begründen als die andern.

Abgeb. *Ancient marbles* X Taf. 7. Ellis, *Townley gallery* II S. 27.

1693. Marmorbüste aus Pozzuoli, 1777 von Townley erworben, jetzt im Brittischen Museum.

Die Büste gilt für die jüngere Faustina, vielleicht wäre sie richtiger als Lucilla zu bezeichnen.

Abgeb. *Ancient marbles* X Taf. 10. Ellis, *Townley gallery* II S. 46.

1694. Kopf einer Vestalin, vor kurzem bei den Ausgrabungen des Vestatempels zu Rom gefunden.

Das Porträt stammt nach der Haartracht etwa aus dem Ende des zweiten Jahrhunderts.

1695. Mädchenkopf im Besitz des Herrn von Farenheid in Beynuhnen.

Ein hübsches, gut gearbeitetes Bildniss.

1696. Büste einer alten Frau, im Brittischen Museum.

Was es mit der Bekränzung von Aehren und Mohn für eine Bewandniss habe, können wir nicht sagen. Nach der Haartracht stammt die Büste etwa aus Trajan's Zeit.

1697. (921). Pferd von Bronce, im April 1849 in Rom, in Trastevere gefunden und im Capitolinischen Museum befindlich.

Das Pferd trug einen Reiter, wie der Ausschnitt auf dem Rücken zeigt, und die Bewegung der leider sehr beschädigten Beine war eine ruhig schreitende. Der Zügel war, vielleicht von edlerem Metall, angesetzt; am Original bemerkt man noch die Löcher zur Befestigung desselben. Das Werk schliesst sich in seinen Formen noch an die ältere Kunst an: die Gestalt des Kopfes und der Schnitt der Mähne entspricht den Pferden vom Parthenon, nur die Aufbindung der Stirnhaare kommt dort nicht vor.

Am linken Hinterschenkel steht die Inschrift *L. I* (wahrscheinlich *Loco primo*) *XXIIX*, zur Nummerirung des Werks, die aus irgend einem Grunde wünschenswert sein konnte, hinzugefügt.

Vgl. *Bullettino* 1849 S. 130 (Brunn). 161 (Canina), über die Inschrift 1863 S. 61 (Henzen). 1864 S. 10 (Brunn). E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 137.

1698. (922). Pferdekopf, von einem der vier Broncepferde an S. Marco in Venedig.

Die Pferde wurden aus Konstantinopel nach Venedig versetzt. Woher sie ursprünglich stammen ist nicht ausgemacht, doch neigt man zu der Annahme, dass sie einst einen römischen Triumphbogen gekrönt haben. Entstanden sind sie sicher erst in römischer Zeit.

Abgeb. Zanetti, *Statue di S. Marco* I Taf. 43—46. Vgl. Thiersch, Reisen in Italien I S. 135. O. Müller, Handbuch § 433, 2.

1699. (923). Pferdekopf aus Bronce, früher im Palast Riccardi, jetzt in den Uffizien zu Florenz. Es ist ein sehr schöner, streng behandelter, edel und natürlich wirkender Kopf.

Abgeb. *Reale galleria di Firenze. Serie 4.* II Taf. 84.

1700. (925). Eber, berühmte Marmorstatue in Florenz.

Abgeb. Gori, *Museum Florentinum* III Taf. 69. Vgl. Meyer zu Winckelmann's Geschichte der Kunst V, 6 § 23. Dütschke III 55.

1701. (926). Sitzender Hund, eine schöne in mehreren Wiederholungen erhaltene Figur. Dies Exemplar befindet sich in Florenz und war ursprünglich wohl mit einem, natürlich nach der anderen Seite gewendeten, Gegenstück am Eingang eines Hauses als Wächter desselben aufgestellt, ein Schmuck wie er schon vom Palast des Alkinoos in der Odyssee erzählt wird.

Vgl. Meyer zu Winckelmann's Geschichte der Kunst V, 6 § 23. Dütschke III 49.

1702. Bärin, Erzfigur vor dem Münster in Aachen aufgestellt.

Dass diese lebendig gearbeitete Figur, welche der Volksmund als Wölfin bezeichnet und in einen sagenhaften Zusammenhang mit der Erbauung des Münsters bringt, in der That eine Bärin vorstellt, ist ebenso zweifellos, als dass sie nicht aus dem Mittelalter stammen kann. Es scheint, dass sie durch Karl den Grossen aus Italien nach Aachen versetzt worden ist.

Abgeb. Bock, Karl's des Grossen Pfalzkapelle und ihre Kunstschätze S. 2, wo auch andere Litteratur angeführt ist.

1703. (927.) Gruppe von zwei Windhunden, deren einer den andern spielend in's Ohr beisst. Zugleich mit einer ähnlichen, jetzt in England befindlichen Gruppe 1774 von G. Hamilton in Monte Cagnuolo in der Gegend des alten Lanuvium gefunden, jetzt im Vatikan befindlich.

Abgeb. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* V Taf. 5, 2. Vgl. Meyer zu Winckelmann's Geschichte der Kunst V, 6 § 23. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 160,6. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 316, 56. Die englische Gruppe ist auf dem Titelblatt von *Ancient marbles* X abgebildet.

1704. (928.) Stier, von Carrarischem Marmor, in Ostia gefunden und im Vatikan befindlich. Die Füsse und der vordere Teil des Kopfes sind ergänzt.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* VII Taf. 31, 2. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* IX Taf. 3. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 161, 22.

1705. (933.) Reh, von Bronce, zugleich mit einem ganz entsprechenden zweiten 1761 in der grossen Herkulanischen Villa gefunden.

Abgeb. *Antichità di Ercolano, Bronzi* I S. 95. *Museo Borbonico* I Taf. 51. Comparetti und De Petra, *La villa Ercolanese* Taf. 17, 1. 2. S. 272, 62. 63, wo auch weitere Litteratur genannt ist.

1706. (934.) Zwei Ziegenböcke mit den Köpfen gegen einander rennend, Marmorwerk in Athen.

Auf der Insel Thasos befindet sich eine Grotte des Pan, mit einem Giebelfeld geschmückt, dessen mittleres Akroterion genau dieselbe Darstellung zeigt. Man ist versucht, für unser Denkmal eine ähnliche Bestimmung vorauszetzen, der es nach Form und Inhalt so sehr entspricht, aber dieselbe Darstellung findet sich in Athen sonst auch als Bekrönung von Grabstelen verwendet. Sie scheint also nur ein im ersteren Fall sinnvoll gewähltes, sonst ohne tiefere Bedeutung verwendetes Ornament zu sein.

Vgl. Heydemann 105. Sybel 260. Arch. Ztg. 1860 S. 101*. Conze, Reise auf den Inseln des Thrakischen Meeres S. 11. Arch. Ztg. 1865 S. 11* (Pervanoglu). Mitteilungen IV S. 65 (Milchhöfer).

1707. (935.) Ziege, Marmorfigur, die sich vermutlich in Rom befindet. Die Arbeit ist gut und lebendig.

Vgl. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* V Taf. 21, 2, eine Gruppe, nach deren Analogie man auch zu dieser Ziege das saugende Junge ergänzen möchte.

1708. (936.) Wasservogel, eine Eidechse fressend, Marmorgruppe aus Pompeji, in Neapel befindlich.

Die Gruppe war vermutlich an einem Bassin aufgestellt.

1709—1712. Vier Statuetten aus Terrakotta, im Münchener Antiquarium.

Ein ganz bedeutender Teil aller griechischen Terrakotten besteht aus Figuren von Mädchen, welche, in ihre Mäntel gehüllt, schlicht dastehen, schreiten, sitzen. Eine besondere Bedeutung haben dieselben nicht; die Anmut, welche sich in Haltung, Bewegung und Anordnung des Gewandes ausspricht, war das einzige Ziel der Künstler dieser kleinen Werke.

1713—1715. Drei ähnliche Statuetten, deren Aufbewahrungsort wir nicht kennen. Die zweite, welche mit dem Mantel ihr Gesicht zum Teil verhüllt, stellt wol eine Tänzerin dar.

Die Abgüsse stammen aus dem Nachlass von E. Gerhard.

1716. Sitzendes Mädchen, höchst anmutige Statuette von Terrakotta im Museum zu Karlsruhe.

1717. (691.) Zwei Frauen neben einem Idol, Terrakottarelief aus Athen, das zuerst Stackelberg, dann Thiersch besass und das sich jetzt im Museum zu Karlsruhe befindet.

Eine Deutung dieses Reliefs vermögen wir nicht zu geben. Die beiden Frauen, von denen die eine einen Spiegel hält, gehören vermutlich in die Sphäre des menschlichen Lebens; das kleine Idol legt die rechte Hand auf die Brust und hat den Typus, den man gewöhnlich auf die Persephone bezieht.

Der Stil ist weich aber etwas flüchtig. Auffällig ist die Tracht der Frau rechts.

Abgeb. Stackelberg, Die Gräber der Hellenen Taf. 69, dessen Deutung übrigens auf sich beruhen mag.

1718. (605.) Gruppe von Terrakotta, auf der Insel Nisyros in einem Grabe gefunden, früher im Besitz von Thiersch, jetzt in Karlsruhe.

Dass in der sitzenden Frau Aphrodite zu erkennen sei, ist wohl sicher, wenn man aber den Knaben zu ihrer Seite Adonis genannt hat, so ist zu bemerken, dass er für einen Adonis viel zu jugendlich erscheint. Eine sichere Deutung können wir nicht geben. Die Gruppe ist anmutig, aber flüchtig gearbeitet.

Abgeb. Thiersch, *Veterum artificum opera veterum poetarum carminibus optime explicari* Taf. 5, gegen seine Deutung vgl. *Annali* 1845 S. 351 (O. Jahn). Wieseler, Das Diptychon Quirinianum S. 17, 24. Förster, Die Hochzeit des Zeus und der Hera S. 8, 6. Bernoulli, Aphrodite S. 399.

1719. Aphrodite, Terrakottastatuette aus der Krim, in Petersburg. Die Göttin sitzt neben einer bärtigen Herme auf

einem Felsen, zu ihren Füssen liegt bequem ein Eros mit einem Kranz.

Abgeb. *Antiquités du Bosphore Cimmérien* Taf. 65, 5. II S. 75.

1720. 1721. Zwei Terrakottastatuetten, 1838 in einem Grabe in der Krim gefunden, jetzt in der Ermitage zu Petersburg. Es sind zwei Mädchen, die, in ihre Mäntel gehüllt, sittsam daherschreiten. Bemerkenswert ist die Schönheit, die sich im Faltenwurf zeigt. Natürlich sind die Werke dieser Kleinkunst mehr oder minder abhängig von den Erfindungen der grossen Meister, und nur daraus erklärt sich die Vortrefflichkeit dieser Kompositionen.

Abgeb. *Antiquités du Bosphore Cimmérien* Taf. 68, 1. 2. S. 85. Vgl. den Fundbericht Aschik's *Annali* 1840 S. 12. Die im selben Grabe gefundene Münze eines Königs Leukon gestattet keine sichere Datirung; vgl. Sallet's Zeitschrift für Numismatik IV S. 229.

1722. Köpfchen von Terrakotta aus der Krim, in Petersburg.

Abgeb. *Antiquités du Bosphore Cimmérien* Taf. 68, 4. II S. 87.

1723. Nike, Terrakottastatuette, früher im Besitz von Fogelberg, jetzt im Münchener Antiquarium. Die viereckige Platte, auf welche die Figur aufgesetzt ist, ist zum Teil ergänzt, vielleicht auch sonst Einiges.

Das Motiv dieser Nike erinnert an die Statue des Paionios (N. 496), aber die packende Gewalt jenes Werkes ist hier durchaus verloren gegangen. Anstatt des Mantels, welchen Nike dort mit der Linken ergriffen hat, fasst sie hier einen Kranz, also neben der Palme noch ein zweites Siegeszeichen, wie dies bei den Siegesgöttinnen der römischen Zeit nicht ungewöhnlich ist. Die Ausführung im Einzelnen ist nicht fein.

Abgeb. Lützow, Münchener Antiken Taf 13 S. 23; vgl. Christ und Lauth, Führer durch das Antiquarium in München S. 9, 125.

1724. Sitzender Herakles, Terrakottastatuette, mit Fogelberg's Sammlung in das Antiquarium zu München versetzt.

Der unbärtige Heros hat die Haut des Löwen über den Kopf gezogen, in der Linken hält er ein Füllhorn, ein ihm mitunter verliehenes, ihn als segenspendenden Gott bezeichnendes Attribut. Die Statuette war rot bemalt.

Abgeb. Lützow, Münchener Antiken Taf. 28 S. 48; vgl. Christ und Lauth, Führer durch das Antiquarium in München S. 12, 383. Hartwig, Herakles mit dem Füllhorn S. 61, 5.

1725—1729. Fünf verschiedene kleine Masken aus Terrakotta, im Münchener Antiquarium befindlich.

1730—1732. Ein Hahn und zwei Tauben, Figürchen aus Thon, in Gräbern zu Niederlunnern in der Schweiz gefunden, im Züricher Museum befindlich.

Die Gräber, aus denen diese Figürchen stammen, gehören dem ausgehenden Heidentum an, und scheinen schon christlichen Einfluss zu verraten.

Abgeb. Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich III, 2 zu S. 130 (Keller); vgl. XVII, 7 S. 145, 200 (Benndorf).

1733. 1734. Zwei plumpe, Schafen ähnliche Tiere, ohne Beine, Thonfigürchen, vermutlich zu den bei Salzburg gemachten Funden gehörig.

Vgl. Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Oesterreich V S. 188 (Löwi).

1735. (854.) Aphrodite, schöne Broncestatuette, 1840 zu Nocera entdeckt, jetzt im Neapeler Museum befindlich.

Die Göttin scheint sich mit der Rechten das Haar zu ordnen, in der Linken hielt sie den Spiegel, in welchen sie blickt.

Abgeb. Clarac IV Taf. 632 H, 1323 A. Bernoulli, Aphrodite S. 311, 6.

1736. Aphrodite, Broncestatuette in Arolsen. Diese sehr häufig wiederholte Figur zeigt die Göttin ihr nasses Haar ausdrückend; um den unteren Teil des Körpers ist das Gewand geschlungen.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 53, 76. Bernoulli, Aphrodite S. 297.

1737. Aphrodite, Broncestatuette in Arolsen. Die ganz nackte Göttin scheint sich nach dem Bade die Haare zu ordnen.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 53, 77. Bernoulli, Aphrodite S. 289, 24.

1738. (602.) Aphrodite, kleine Broncefigur, im Jahre 1863 in einem Brunnen zu Athen gefunden, und vermutlich noch daselbst befindlich.

Aphrodite ist beschäftigt, sich das Busenband, das die Stelle des heutigen Corset vertrat, umzulegen. Die Figur ist öfter wiederholt und geht vielleicht auf ein grösseres statuarisches Werk zurück, das aber wegen des tändelnden Motivs sicher nicht vor der hellenistischen Zeit entstanden sein kann.

Dies Exemplar ist nicht sehr vorzüglich ausgeführt, der Busen fehlt fast ganz.

Abgeb. Arch. Ztg. 1864 Taf. 183, 3 S. 147 (Gerhard), vgl. 1863 S. 119* (Rhousopoulos). Bernoulli, Aphrodite S. 345, 2. Mit dem Homerischen *κεστὸς* hat das Busenband nicht das Mindeste zu thun.

1739. (603.) Aphrodite, kleine Broncefigur aus der Sammlung Minutoli. Wo sich das Original jetzt befindet, wissen wir nicht.

Das Motiv dieser Statuette ist nicht eben anziehend, die Göttin ist nämlich beschäftigt, sich die Nägel an den Füssen zu schneiden. Uebrigens ist dies Exemplar kaum antik, vielleicht ist überhaupt die ganze Erfindung modern.

Vgl. Bernoulli, Aphrodite S. 382.

1740. Aphrodite, Broncestatuette, 1868 vom Konsul Justus Friedländer in Alexandrien erworben.

Die Göttin, welche ganz nackt dasteht, ist offenbar im Spiel mit Eros gedacht, dem sie tändelnd mit der Binde in ihrer erhobenen Hand droht, als wolle sie ihn schlagen. Die Figur ist von grosser Anmut.

Abgeb. Arch. Ztg. 1870 Taf. 38 S. 91 (Hübner); vgl. Bernoulli, Aphrodite S. 352.

1741. Aphrodite, Broncestatuette in Arolsen. Die ganz nackte Göttin hat mit der Linken eine Taube an den Flügeln gefasst; die rechte Hand scheint verbogen zu sein.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 54, 80. Bernoulli, Aphrodite S. 362.

1742. Eros auf einer Kugel stehend, die Hand wie frohlockend erhoben, Broncefigürchen, wie sie ähnlich durchaus nicht selten sind. Wo dies Exemplar sich befindet ist uns nicht bekannt.

Der Abguss stammt aus Gerhard's Nachlass.

1743. Eros, Broncestatuette in Arolsen. Was die Bewegung der erhobenen rechten Hand bedeutet ist nicht recht klar.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 68, 137.

1744. Eros, Broncefigürchen in Arolsen. Der kleine Gott ist sitzend dargestellt, in der Rechten hält er ein nicht

erkennbares Gerät. Das Figürchen ist jetzt zu weit nach seiner rechten Seite geneigt. Die Arbeit ist sehr hübsch und frisch.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 68, 138.

1745. Der gefesselte Eros, Broncestatuette in Arolsen.

Es ist ein im späteren Altertum äusserst beliebter Vorwurf der Kunst gewesen, Eros, den losen Schelm, der die Menschen peinigt und bindet, nun selbst, wie zur Strafe dafür, gefesselt und gequält darzustellen. Dies Figürchen ist eines der hübschesten Beispiele dieser Darstellung; der Ausdruck von Betrübniss ist gut gelungen.

Abgeb. Leipziger Berichte 1851 Taf. 6, 7 S. 163 (O. Jahn). Müller-Wieseler II Taf. 55, 695. Vgl. Arch. Ztg. 1884 S. 18. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 67, 131.

1746. (855.) Eros, Broncestatuette aus Pompeji.

Der kleine Gott sucht seine Traube vor einem Vogel zu retten. Eine sehr anmutige Gruppe, wenn auch in der Arbeit nicht fein. Vgl. N. 1588.

1747. Zeus, Broncestatuette der Sammlung Trau in Wien.

Die Aegis, welche der Gott hier wie ein Mäntelchen um die Schultern und den linken Oberarm geschlungen hat, findet sich sonst verhältnissmässig selten. In der Rechten hält Zeus den Blitz, die Linke müssen wir uns auf ein Scepter gestützt denken.

Abgeb. Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Oesterreich II Taf. 7 S. 146 (L. Gurlitt).

1748. Zeus, Broncestatuette in Arolsen.

Dieser in kleinen Broncen nicht seltene Typus zeigt den Gott aufrecht stehend, die Linke auf das Scepter gestützt, in der herabhängenden Rechten den Blitz. Auf der linken Schulter liegt eine Chlamys, die Füsse sind mit Sandalen versehen, das Haupt mit einem Kranze. Die Komposition ist ernst und würdig, wie sie für ein Tempelbild passen würde, doch wissen wir nichts über das zu Grunde liegende Original.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 34, 12 Overbeck, Kunstmythologie II S. 145, der jedoch dies und das folgende Exemplar übergangen hat.

1749. Zeus, ganz übereinstimmende Broncestatuette, ebenfalls in Arolsen.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 34, 13 und die vorhergehende Nummer.

1750. Zeus, vorzügliche Broncestatuette im Antiquarium zu München. Ergänzt ist die rechte, und vielleicht auch die linke Hand. Pupillen und Brustwarzen waren aus Silber eingesetzt.

Der Gott, als kräftiger, blühender Mann gebildet, stützte die Linke auf sein Scepter; in der Rechten wird er die Schale gehalten haben. Die Arbeit ist von bewundernswürdiger Feinheit und Vollendung in allen Teilen des Körpers.

Abgeb. Lützow, Münchener Antiken Taf. 26 S. 45, wo auch frühere Litteratur zu finden; vgl. Christ und Lauth, Führer durch das Antiquarium in München S. 51, 366. Overbeck, Kunstmythologie II S. 151.

1751. Athena, Broncestatuette im Antiquarium zu München.

Der abgebrochene rechte Arm wird nach aller Wahrscheinlichkeit die aufgestützte Lanze gehalten haben. Die reichen, faltigen Gewänder zeigen den Geschmack der späteren Zeit.

Abgeb. Clarac III Taf. 462 A, 842 A. Lützow, Münchener Antiken Taf. 10 S. 21, der für frühere Litteratur zu vergleichen ist. Seine Deutung und Datirung scheinen mir allerdings verfehlt; vgl. zur Ergänzung z. B. Sacken nnd Kenner, die Sammlungen des K. K. Münz- und Antikencabinetes S. 263, 7. Christ und Lauth, Führer durch das Antiquarium in München S. 51, 368.

1752. Athena, Broncestatuette in Arolsen.

Die Göttin, welche über dem langen Gewande die schräg gegürtete Aegis trägt, hält auf der Linken ihr Tier, die Eule, mit der Rechten fasste sie die Lanze. Die Tracht erinnert sehr an die schöne Kasseler Statue (N. 477), und auch sonst ist die Komposition des Figürchens von so schöner, strenger Geschlossenheit, dass sein Vorbild recht wohl in der Zeit kurz nach Phidias entstanden sein kann.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 47, 54. Müller-Wieseler II zu Taf. 20, 219.

1753. (852.) Athena, Broncestatuette aus Herkulanum. Von Silber sind eine um die andere Reihe Schuppen an der Aegis, die Verzierungen des Helmbusches, die Spangen des Gewandes, endlich die Augen und die Nägel an Händen und Füssen. Auch ein Ring an der linken Hand war von Silber, doch ist derselbe jetzt nicht mehr vorhanden.

In der erhobenen Linken ist der Speer vorauszusetzen; etwas unförmlich ist der Helmbusch.

Abgeb. *Antichità di Ercolano, Bronzi* II S. 19. Arch. Ztg. 1882 Taf. 2 S. 27 (K. Lange); die dort versuchte Rückführung des Figürchens auf ein Jugendwerk des Phidias wird schwerlich Beifall finden.

1754. (863.) Nike, Broncestatuette, 1740 in Herkulanum gefunden. Das Halsband, die Saumverzierung des Gewandüberschlags und der Kranz am Globus sind von Silber.

Die Figur ist für Tyche erklärt worden, wozu aber die am Rücken vorhandenen Vertiefungen, die Flügel aufnehmen sollten, nicht stimmen. Ausserdem ist die Gewandung und der mädchenhafte Charakter nur für Nike passend und ähnliche Darstellungen derselben sind in späterer Zeit ganz gewöhnlich. Es scheinen sich hier die Vorstellungen von der Göttin des Sieges und des Glückes zu kreuzen, ebenso wie in dieser Zeit sich die Gestalten der Schicksalsgöttinnen, der Nemesis, des Kairos (vgl. N. 1897) und deren Symbole in ververschiedener Weise berühren.

Abgeb. *Antichità di Ercolano, Bronzi* II S. 95. *Museo Borbonico* III Taf. 26, 1. Clarac III Taf. 456, 837. Müller-Wieseler II Taf. 73, 924. Vgl. *Annali* 1839 S. 120, 5 (H. W. Schulz).

1755. (864.) Aehnliche Figur, Broncestatuette aus Pompeji, 1823 gefunden. Die Basis und die Kugel, auf der sie steht, ist von Marmor und modern; ursprünglich war die Figur, wie sich aus dem Rest eines Ringes am Rücken ergiebt, frei schwebend aufgehängt. Nike hielt vermutlich in ihrer Rechten einen Kranz.

Abgeb. *Museo Borbonico* VIII Taf. 59, 1. Clarac V Taf. 639, 1445 B. Overbeck, Pompeji[4] S. 558. Niccolini, *Pompei* II, *Descrizione generale* Taf. 21.

1756. (850.) Apollo, Broncestatuette, in der Kapelle eines Pompejanischen Privathauses gefunden. An der Leier sind am Original einige Saiten und zwar von Silber erhalten.

Wie der Fundort zeigt, diente die Figur zum Hausgottesdienst, wie so viele der kleinen Broncen, und die Stellung des Gottes ist diesem Zweck entsprechend. Wenn aber nicht die Attribute der Leier und des Plektrons den Gott bezeichneten, so würde man ihn an den Körperformen nicht erkennen, die für Apollo viel zu weich und üppig, aber gerade für den pompejanischen Geschmack sehr bezeichnend sind.

Abgeb. *Museo Borbonico* II Taf. 23. Clarac III Taf. 476 D, 948 C. Overbeck, Pompeji[4] S. 545. E. Braun, Vorschule der Kunstmythologie Taf. 37 S. 23.

1757. Apollo, Broncestatuette in Arolsen.

Die Haltung des Gottes erinnert im Allgemeinen an den Sauroktonos (N. 1214), aber das Motiv kann nicht dasselbe

gewesen sein. Es kam dem Verfertiger wohl nur darauf an, den Gott in anmutiger Stellung zu zeigen.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 45, 45.

1758. (866.) Jüngling, Broncestatuette im Museum zu Karlsruhe.

Einige römische Münzen, welche diese Gestalt in derselben charakteristischen Haltung zeigen, ermöglichen deren Deutung; mit der rechten Hand stützt der Jüngling sich nämlich dort auf den von einer Schlange umwundenen Stab, den Asklepios als ständiges Attribut führt. Unsere Statuette muss ebenso ergänzt werden, die Rechte ist zur Aufnahme eines Stabes durchbohrt, und die Komposition verlangt an dieser Stelle einen grösseren Gegenstand: ein einfacher Stab würde die hier vorhandene Lücke nicht genügend ausfüllen. Dargestellt ist vermutlich Apollon als Heilgott, obschon man freilich auch an einen jugendlichen Asklepios oder einen von dessen Söhnen denken könnte. Die Nachbildung auf den Münzen und eine Wiederholung in einer zweiten Statuette weisen darauf hin, dass uns hier ein bekannteres Werk erhalten ist.

Abgeb. in Sallet's Zeitschrift für Numismatik IX S. 140, wo auch die oben befolgte Erklärung gegeben ist. Die erwähnte Replik befindet sich in Bonn; vgl. Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande XVII S. 61.

1759. (853.) Artemis, Broncestatuette, 1747 in Herkulanum gefunden.

Die Göttin ist jagend und die Bogensehne anziehend dargestellt, wie so oft. Das Fell, welches sie über dem Gewand trägt, charakterisirt sie noch besonders als rüstige Jägerin.

Abgeb. *Antichità di Ercolano, Bronzi* II S. 43. 45. *Museo Borbonico* XI Taf. 58, 1. Clarac IV Taf. 564 C, 1218 C. Müller-Wieseler II Taf. 15, 158. E. Braun, Vorschule der Kunstmythologie Taf. 50 S. 30. Eine übereinstimmende Figur ist auf Euboea gefunden worden, Arch. Ztg. 1861 Taf. 154, 4. 5.

1760. Artemis, Broncestatuette in Kassel.

Die Göttin trägt das übliche kurze Gewand und Jagdstiefel, den Köcher auf dem Rücken. In der gesenkten Linken hielt sie wohl den Bogen, die Rechte war vermutlich auf den Speer gestützt.

1761. Kleine Broncebüste in Arolsen, eine jugendliche weibliche Person, deren Haar über der Stirn in einen

Knoten gebunden ist, etwa Artemis. Das Gewand lässt die eine Brust frei. Die Arbeit ist flüchtig und äusserlich.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 45, 46.

1762. Broncestatuette in Arolsen.

Die Haltung der gekauerten Gestalt stimmt mit der oben N. 1467 besprochenen Figur ziemlich genau überein, und ist auch wohl von einer solchen Statue entlehnt. Die Abweichung beschränkt sich darauf, dass die Gestalt den Oberkörper nach der andern Seite wendet, ein Tuch vor die Brust hält, mit welchem sie sich abzutrocknen scheint, und die Linke wie erschreckt erhebt. Es scheint also, dass sie im Bade überrascht wird, und darnach scheint die Deutung auf Artemis, die von Aktäon belauscht wird, wahrscheinlicher als die auf Aphrodite.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 52, 69. Bernoulli, Aphrodite S. 325. Artemis ist in diesem Typus dargestellt auf dem Sarkophag Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 127, 103; vgl. Helbig, Wandgemälde S. 69, 249 ff.

1763. (851.) Poseidon, Broncestatuette aus Herkulanum, in Neapel. Die robuste, fast plumpe Gestalt, und die kräftige, mehr energische als stolze Haltung lassen in dieser Statuette den Gott des Meeres erkennen, obwohl der Dreizack, den wir in der Linken vorauszusetzen haben, jetzt fehlt, und am Original durch einen einfachen Stab ersetzt ist.

Abgeb. *Antichità di Ercolano, Bronzi* II S. 35. *Museo Borbonico* XII Taf. 41. E. Braun, Vorschule der Kunstmythologie Taf. 19 S. 11. Clarac IV Taf. 749 B, 1799 A. Müller-Wieseler II Taf. 6, 71. Overbeck, Kunstmythologie Taf. 2, 1. III S. 282.

1764. (856.) Dionysos, Broncestatuette aus Herkulanum, 1760 gefunden; in Neapel. Die Augen bestehen aus Silber.

Der Thyrsos, den im Original der Gott in der Linken hält, fehlt im Abguss. Die Rechte könnte ein Trinkgefäss gehalten haben, doch ist es der leichten, ungezwungenen Haltung wegen wahrscheinlicher, dass es sich auch hier um die öfter (N. 1246. 1429) erwähnte Geberde des Schauens in die Ferne handele.

Abgeb. *Antichità di Ercolano, Bronzi* II S. 139. *Museo Borbonico* III Taf. 11. Müller-Wieseler II Taf. 32, 353. Clarac IV Taf. 684, 1601.

1765. (858.) Satyr, Broncestatuette aus Herkulanum, 1754 gefunden, jetzt in Neapel.

Ein jugendlicher Satyr, lustig einherspringend. Die rechte Hand hält den Thyrsos, der hier im Abguss fehlt.

Abgeb. *Antichità di Ercolano, Bronzi* II S. 147. 149. *Museo Borbonico* XIII Taf. 26. Clarac IV Taf. 716 A, 1715 B. Comparetti und De Petra, *La villa Ercolanese* Taf. 16, 6 S. 270, 51 wo weitere Litteratur angeführt ist.

1766. Hermes, Broncestatuette, aus der Sammlung Foucault in die der Pariser Bibliothek gelangt.

Der Gott hält in der Rechten eine Geldbörse, die ihn — nach jüngerer Auffassung — als Gott des Handels und Erwerbes bezeichnet; in der Linken hielt er das Kerykeion.

Abgeb. Clarac V Taf. 664, 1540. Vgl. Chabouillet, *Catalogue général des camées de la bibliothèque impériale* S. 502, 2995. Mitteilungen III S. 95 (Körte).

1767. Hermes, Broncestatuette in Kassel.

Der Gott hielt wohl in der Linken den Heroldstab; ob auch die Rechte etwas getragen, ist unsicher. Auf dem Kopf hat der Gott den Petasos, an den Füssen Flügel. Das Gesicht erinnert an Polykletische Werke.

1768. Broncefigürchen in Arolsen.

Man hat diese dicht bekleidete weibliche Gestalt mit dem Modius auf dem Haupte, für Demeter erklärt, welche, nach ihrer geraubten Tochter suchend, sich für einen Augenblick ermattet niedergesetzt habe; aber das ganze Aussehen der Gestalt erinnert viel mehr an die Stadtgöttin von Antiochia (N. 1396) und ähnliche Statuen, so dass wir jene Deutung nicht für sicher halten können.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 44, 41.

1769. Serapis, kleine Broncestatuette in Arolsen.

Der Gott, dicht in seine Gewänder gehüllt, steht steif da; die Linke ist erhoben und hielt wohl ein Attribut.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 38, 29. H. Hettner, Die Bildwerke der Antikensammlung zu Dresden [4] S. 51, 127.

1770. (775.) Hekate, Statuette von Bronce mit Spuren ehemaliger Vergoldung. Früher im Palast Chigi, jetzt im Capitolinischen Museum.

Die Figur repräsentirt nicht eine reine, einfache Götteridee, sondern beruht auf der Vermischung mehrerer, zum Teil fremdländischer Vorstellungen, wie es dem Geist des untergehenden Heidentums in den ersten christlichen Jahrhunderten entsprach. Hekate scheint als eine das ganze All durchdringende Göttin aufgefasst zu sein. Die eine der drei Gestalten, welche eine mit Strahlen besetzte phrygische Mütze trägt, scheint die Sonne zu repräsentiren; denn die Strahlen können

nur vom Helios entlehnt sein und die phrygische Mütze wird wohl mit Recht von Mithras abgeleitet. Zu erklären bleiben noch ihre Attribute, der Schlangenschwanz und das Messer, von dem allein der Griff erhalten. Die zweite, Fackeln haltende und mit der Mondsichel geschmückte Figur stellt den Mond dar; die Lotosblume, die sie über der Sichel trägt, wird von Isis, die mit Selene identifizirt wurde, hergeleitet. Die dritte Figur hält Schlüssel und Strick, beide, wie es scheint, denselben Gedanken ausdrückend, da der Strick oft den Schlüssel ersetzte: es sind wahrscheinlich die Attribute der Hekate als Pförtnerin des Hades. Oben ist eine Ansatzspur, die vermuten lässt, dass diese drei Gestalten um eine Säule gruppirt waren, wie dies bei Hekatebildern sehr gewöhnlich ist. Die Figur hat mehr mythologisches oder religionsgeschichtliches, als kunsthistorisches Interesse.

Abgeb. Righetti, *Il Campidoglio* I Taf. 143. Müller-Wieseler II Taf. 71, 891. Vgl. Welcker, Griechische Götterlehre II S. 406. Stephani, Nimbus und Strahlenkranz S. 59. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 138, 20. Beschreibung der Stadt Rom III, 1 S. 176, 36. Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Oesterreich V S. 65, a (Petersen) und die von diesen angeführte Litteratur.

1771. Tyche, Broncestatuette, 1852 in Manderow bei Wismar in einem Torfmoor gefunden, jetzt im Museum zu Schwerin befindlich.

Die Glücksgöttin ist durch ihr Füllhorn bezeichnet; in der andern Hand hält sie eine Schale. Ob der hohe Haarknoten auf dem Kopf an die Tracht der Isis erinnern soll, so dass hier wie in N. 1772 beide Gottheiten verschmolzen erschienen, müssen wir unentschieden lassen, doch erscheint das Diadem dieser Auffassung nicht günstig. Die Arbeit ist sehr mittelmässig.

Vgl. Jahrbücher des Vereins für mecklenburgische Geschichte und Altertumskunde XXI 1856 S. 256. XXXVII 1872 S. 235 (Lisch).

1772. (806.) Isis-Tyche, Broncestatuette aus Herkulanum, 1746 gefunden, jetzt in Neapel. Die Basis ist mit silbernen Ornamenten verziert.

Die Figur trägt die Attribute der Glücksgöttin und der Isis, die in römischer Zeit mit einander vermischt wurden. Von jener hat sie das Ruder als Lenkerin der menschlichen Dinge und das Füllhorn als Symbol des Reichtums, den sie spendet; von der Isis ist das franzenbesetzte Gewand und die Anordnung desselben sowie der Kopfschmuck entlehnt. Vgl. N. 1550.

Abgeb. *Antichità di Ercolano, Bronzi* II S. 99. 101 *Museo Borbonico* III Taf. 26, 2. Müller-Wieseler II Taf. 73, 925. Vgl. N. 1771.

1773. (861.) Harpokrates, Broncestatuette aus Pompeji. Die Figur ist pantheistisch gedacht, da sie mit den Attributen verschiedener Götter, dem Fell und Kranz des Dionysos und den Flügeln des Eros, ausgestattet ist.

Abgeb. *Antichità di Ercolano, Bronzi* II S. 343.

1774. Herakles, Broncestatuette in Arolsen.

Der bärtige Gott trägt auf dem Haupte einen Kranz, dessen breite Bänder auf die Schultern herabfallen; über den linken Arm hängt das Löwenfell, mit der Linken schultert er die Keule.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 90, 315.

1775. Herakles, Broncestatuette. Der jugendliche Heros trägt auf der linken Schulter das Fell, die Rechte stützt er auf seine Keule. Die Arbeit ist nicht fein.

1776. Der trunkene Herakles, Broncestatuette. Wo das Original des Figürchens sich befindet, wissen wir nicht.

Der vielduldende Heros ist in der Sage und vor allem in der Komödie gerne als grosser Esser und Trinker geschildert, und diese Leidenschaft ist zu manchen komischen Darstellungen benutzt worden. Hier ist Herakles trunken vom Gelage daherkommend dargestellt, wie er ein natürliches Bedürfniss befriedigt. Die sehr feine, zierliche Arbeit und sehr geschickte, übrigens mehrfach wiederholte Komposition, adeln gewissermaassen das Gemeine des Gegenstandes, und wirken zu einem heiteren, scherzhaften Eindruck zusammen.

Der Abguss stammt aus Gerhard's Nachlass. Verwandte Darstellungen sind aufgezählt *Compte-rendu* 1869 S. 158. 1872 S. 155. Michaelis, *Ancient marbles* S. 517, 4. Abhandlungen der Berliner Akademie 1876 S. 153, 1. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 88, 288.

1777. Pan, Broncestatuette in Arolsen.

Der Gott sitzt in auffälliger Haltung da, und scheint die Hirtenflöte, die er mit beiden Händen etwas gespreizt hält, zu betrachten. Die Haltung würde sich durch die Annahme erklären lassen, dass die Figur nach der oben besprochenen Gruppe (N. 1510) oder einer ähnlichen, allerdings mit Vertauschung der Seiten, kopirt sei. Die Arbeit ist gut, aber für ein antikes Werk etwas ungewöhnlich.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 64, 121.

1778. Priapos, Broncestatuette in Arolsen.

Der Gott hat hier nicht, wie meistens, seinen Gewandbausch mit Früchten gefüllt, sondern hält statt dessen einen mit allerhand Obst beladenen Korb vor sich, indem er zugleich die Zipfel des Gewandes unten fasst und so mit in die Höhe hebt.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 74, 175. Leipziger Berichte 1855 S. 235. Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande XXVII S. 45 (O. Jahn).

1779. Hermaphrodit, Broncefigürchen in Kassel.

Die Gestalt, mit wunderlichem Kopfputz versehen, hält in der einen Hand einen Fächer und erhebt mit der anderen ein Idol, dergleichen vielfach als Amulette gegen den bösen Blick getragen wurden. Welcher Sinn dieser Zusammenstellung zu Grunde liegt, ist nicht bestimmt zu sagen.

Abgeb. Gerhard, Etruskische Spiegel I Taf. 13, 5. 6 S. 40. Antike Bildwerke Taf. 313, 4. 5 S. 405. Vgl. Leipziger Berichte 1855 S. 49, 75 (O. Jahn).

1780. Köpfchen eines jugendlichen Flussgottes aus Erz, im Antikenkabinet zu Wien.

Das Köpfchen, dessen Rückseite flach ist, scheint als Verzierung eines Gefässes gedient zu haben. Augen und Lippen sind von Silber.

Abgeb. Sacken, Die antiken Broncen des Münz- und Antiken-Cabinetes zu Wien Taf. 29, 12 S. 14. Vgl. Sacken und Kenner, Die Sammlungen des K. K. Münz- und Antiken-Cabinetes S. 307, 1239. Gegen die dort gegebene Deutung auf Io vgl. Arch. Ztg. 1874 S. 112 (Brunn). Ein ähnliches Köpfchen ist in dem Wiener Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses II S. 44 abgebildet, und von Schneider auf Dionysos gedeutet worden.

1781. (865.) Amazone, Broncestatuette aus Herkulanum, 1745 gefunden, jetzt in Neapel.

Die Amazone hält mit der Linken ihr Pferd zurück, in der Rechten schwingt sie die Lanze, die hier im Abguss fehlt. Die kleine weibliche Herme unter dem Pferde hat keine weitere Bestimmung, als die, eine anmutig belebte Stütze zu sein.

Abgeb. *Antichità di Ercolano, Bronzi* II S. 247. 249. *Museo Borbonico* III Taf. 43, 1. Clarac V Taf. 810, 2028.

1782. (858.) Knieende Figur in barbarischer Tracht, Broncestatuette in Arolsen.

Ein edler Barbar kniet vor seinem Sieger und überreicht ihm einen Gegenstand, der sich leider nicht erhalten hat. Schöne Figur.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 105, 427,

1783. (867.) Hirtenknabe, Broncestatuette in Arolsen.

Der Knabe sitzt mit übergeschlagenen Beinen auf der Erde und hält mit beiden Händen einen hölzernen Milchkübel. Höchst anmutige Figur.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 108, 439. Die Figur existirt in vielen, nicht immer antiken Exemplaren, vgl. Montfaucon, *Antiquité expliquée* I, 2 Taf. 161, 5. 6. Jahrbuch des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande XXXIII S. 233 (O. Jahn).

1784. Sitzender Knabe, der im Arm ein Häschen hält, während er mit der Rechten eine Traube erhebt; sehr anmutiges Broncefigürchen, welches H. Kiepert in Petra bei Molivos auf Lesbos erworben hat.

1785. Schlafender Neger, Broncestatuette aus Sparta, im Besitz von Dr. Albrecht Jordan zu Dortmund.

In einer für Sklaven und Diener in der alten Kunst sehr beliebten Haltung hat der junge Bursche sich auf die Erde gesetzt, und ist, den Kopf auf das rechte Knie gelegt, etwas eingenickt. Die Arbeit ist gewandt.

Abgebildet und besprochen in dem Wiener Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses III S. 8 (R. Schneider), wo zu der Liste ähnlicher Figürchen die von Gädechens (Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 108, 444) und von Puchstein (Mitteilungen VII S. 14, 332) erwähnten gefügt werden können. Vgl. Mitteilungen II S. 361, 139.

1786. Jüngling, beide Hände hoch über den Kopf erhebend, Broncestatuette in Arolsen. Vermutlich haben wir in den Händen des Jünglings einen Diskos zu ergänzen; für einen Schwimmer, der sich zum Sprung ins Wasser anschickt, scheint die Bewegung etwas zu gewaltsam. Die Arbeit ist gut.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 102, 410a. Arch. Ztg. 1869 S. 63 (E. Curtius).

1787. Laufender Jüngling, welcher ein Gerät auf der Schulter trägt, Broncestatuette unbekannten Ortes.

1788. Nackter Jüngling, Broncestatuette, deren Aufbewahrungsort wir ebenfalls nicht kennen.

Die Haltung des Jünglings hat etwas Gewaltsames und Schmerzliches, welches sich aus der Figur selbst nicht erklären lässt.

1789. Broncek öpfchen von eigentümlich schmerzlichem Ausdruck, in Kassel. Als Kopfbedeckung dient die Haut eines Tierkopfes. Man könnte an Dolon denken.

1790. Komischer Schauspieler, Broncestatuette in Arolsen.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 103, 421.

1791. Aehnliche Statuette, ebenfalls in Arolsen, von geringerer Arbeit.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 104, 423.

1792. Wagen mit Wagenlenker, aus Erz, im Mainzer Museum befindlich.

Das plumpe Figürchen ist wohl zu einem Weihgeschenk bestimmt gewesen; die Buchstaben, welche sich daran finden, geben allerdings keinen Aufschluss.

Vgl. Zeitschrift des Vereins zur Erforschung der Rheinischen Geschichte und Altertümer in Mainz II S. 221, 74. III, 2 S. 113, 15.

1793. Pantherweibchen, von Erz, in der Bibliothek zu Paris aufbewahrt.

Vgl. Chabouillet, *Catalogue des camées de la bibliothèque impériale* S. 525, 3106.

1794. Pantherweibchen, Broncefigürchen in Arolsen.

Das Band, welches vorne um die Brust des Tieres läuft, scheint darauf hinzuweisen, dass es zu einem Gespann, vermutlich vom Wagen des Dionysos gehörte.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 116, 487.

1795. Ziegenbock, kleines Figürchen aus Erz, im Museum zu Triest.

1796. (929.) Stier, von Erz, früher im Besitz von Thiersch, jetzt im Museum zu Karlsruhe.

Vgl. Führer durch die Sammlungen zu Karlsruhe S. 33, 909.

1797. Grabstein des Antipatros von Askalon, am 22 Februar 1861 vor dem Dipylon in Athen gefunden und im dortigen Museum befindlich.

Das vielbesprochene und schwer zu deutende Relief dieses Grabsteines zeigt den Verstorbenen auf einem Bette ausgestreckt liegend, während ein Löwe sich am Kopfende in die Höhe richtet, wie um ihn zu verschlingen. Von der andern Seite aber kommt zum Schutze eine den Toten an Grösse

bei weitem überragende nackte Gestalt herbei, beugt sich über das Lager und fasst mit beiden Händen den Kopf des Löwen. Im Hintergrunde wird das Vorderteil eines Schiffes sichtbar.

Schon im Altertum würde diese Darstellung den Meisten dunkel gewesen sein, und der Stifter des Denkmals, Domsalos, hat es deshalb für nötig gehalten, ein erläuterndes Epigramm beizufügen, das leider bei der geringen Bekanntschaft des Phönikiers mit der griechischen Sprache selbst wieder recht wenig klar ist. Es führt den Toten redend ein und sagt etwa Folgendes: 'Keiner wundere sich über dies Bild, den Löwen auf der einen, das Schiff auf der andern Seite; denn ein feindlicher Löwe kam um mich zu zerreissen. Aber die Freunde kamen mir von dem heiligen Schiffe zu Hülfe und fern von Phönikien liegt so hier mein Leib begraben.' Man hat nun gemeint, der Tote sei im Leben einmal von einem Löwen bedroht, jedoch von den Freunden gerettet worden; aber gegen diese Auffassung würde schon das Bild allein sprechen, da hier der Löwe den Leichnam anfällt. Meist hat man deshalb erklärt, der Leichnam des Antipater sei in Gefahr gekommen, von einem Löwen verschlungen zu werden, und da in historischer Zeit in Attika wie ein Komiker (bei Athenaios IX S. 399) spottend sagt kaum ein Hase, geschweige denn ein Löwe zu finden war, so hat man entweder angenommen, dies Ereigniss habe an einer fremden Küste gespielt, und von dort sei der Leichnam des Antipatros erst nach Attika gebracht worden, oder aber ein irgend wo in Athen gehaltener Löwe sei aus seinem Käfig ausgebrochen und so dem Leichnam des Antipatros gefährlich geworden. Gegen die erste Vorstellung ist einzuwenden, dass die Freunde den Verstorbenen doch nur dann am Strande aufgebahrt haben würden — und am Strand müsste die Sache des Schiffes wegen ja vor sich gehn —, wenn sie den Leichnam dort bestatten wollten, und selbst dann würden sie ihn nicht so einsam gelassen haben, dass sie erst beim Nahen des Löwen 'vom heiligen Schiffe' zu kommen brauchten; sodann dass von einem Wechsel des Ortes nicht die geringste Andeutung gegeben ist, und endlich, dass man den zu Schiff gebrachten Leichnam doch in Attika nicht erst in die Stadt geschafft, sondern gleich im Piräus begraben haben würde. Wir müssen also annehmen, dass Antipatros in Athen verstorben ist, und es bliebe so nur die Annahme eines entsprungenen Löwen übrig. Diese ist nun offenbar sehr

künstlich, und wird durch das völlige Schweigen der Inschrift über diesen merkwürdigen Punkt nicht grade empfohlen. Den Ausschlag giebt aber unseres Erachtens Folgendes. Den Toten bahrte man natürlich im Inneren des Hauses auf, und so wäre es schon sehr auffällig, dass ein Löwe den Weg in die verschlossenen Räume gefunden hätte, ganz unerklärlich bliebe aber, wie dann die Gefährten dem bedrohten Leichnam 'vom heiligen Schiffe' aus zu Hülfe gekommen wären.

Da also alle diese, gewissermassen geschichtlichen Erklärungen der Darstellung nicht fest zu halten sind, so bleibt nur eine Möglichkeit übrig, nämlich die, dass es religiöse Vorstellungen sind, welche Domsalos unter diesem Bilde auszudrücken versucht hat. Wir finden nun bei orientalischen Völkern die Ansicht, dass der Tote, dem nicht das übliche Begräbniss in aller Form zu Teil wird, von dem Todesgenius zur Gehenna gerissen werde, und diesen Todesgenius sich als Löwen zu denken ist eine ganz verbreitete, selbst in der Bibel oft anklingende Vorstellung. Ebenso verbreitet ist der Gedanke von dem Kampfe um den Toten zwischen einem guten Genius und diesem Dämon, der natürlich nur dann vom ersteren siegreich geführt werden kann, wenn die Hinterbliebenen keine der rituellen Vorschriften unbeachtet gelassen haben. Aus diesen Vorstellungen heraus ist unser Bild zu erklären. Der böse Dämon, der Löwe, wird von dem guten hinweg gescheucht: erst jetzt verstehen wir dessen übermenschliche Grösse, und den sonst unerklärlichen Umstand, dass er nackt und ohne alle Waffen den Löwen angreift. Der griechischen Kunst ist diese Darstellung des Genius natürlich nicht entlehnt.

Wie das Schiff zu erklären sei, und welche Rolle dies in den Vorstellungen der Phönikier gespielt habe, vermögen wir nicht mit Sicherheit anzugeben. Man könnte vermuten, dass es sich hier um ein wirkliches Ereigniss handele, so dass nämlich auf die Nachricht vom Tode des Antipater sich seine Freunde nach Athen begeben hätten, um die notwendigen Riten auszuführen. Wenn der Tote eine Zeit lang derselben entbehrt hatte, und so nach phönikischer Vorstellung schon in der Gewalt des bösen Dämon gewesen war, so lag es nahe, die endliche Errettung so stark zu betonen, und man konnte wohl sagen, dass die Freunde vom heiligen Schiffe ihm zu Hülfe gekommen seien.

Abgeb. *Corpus inscriptionum semiticarum* I Taf. 23, 115 A S. 139. Vgl. Kekulé 57. Sybel 537. Kaibel, *Epigrammata graeca* 96 und die hier

angeführte Litteratur. Die oben befolgte Deutung gab Usener, *De Iliadis carmine quodam Phocaico* S. 33.

1798. (375.) Grabstele aus weissem Marmor, 1830 in Hermione gefunden, jetzt in Athen. Der nach oben verjüngte Schaft ist durch ein Sims mit Akroterien bekrönt. In der Mitte desselben in stark vertieftem Felde befindet sich die (hier allein vorhandene) Darstellung, welche den Verstorbenen in palästrischer Thätigkeit zeigt, die ja zu den wichtigsten Beschäftigungen der griechischen Jugend gehörte. Der Jüngling scheint aus einem in der Rechten erhobenen Fläschchen Oel in die vor dem Leib befindliche Linke zu giessen; die Figur stimmt sehr überein mit dem unter N. 462 aufgeführten statuarischen Typus, nach dem sie wohl kopirt ist. Links steht der Sklavenknabe mit der Striegel in der Hand, wie so oft unverhältnissmässig klein gebildet, recht seine Herme und ein Oelkrug, um das Lokal der Palästra zu charakterisiren. Die Stele gehört noch zu den besseren.

Vgl. Kekulé 2. Sybel 534. Unter der Darstellung scheint sich die Inschrift befunden zu haben.

1799. (376.) Grabstein des Glykon, 1826 auf Rheneia bei Delos gefunden, in Athen.

Es ist der Grabstein eines auf der Seereise Verunglückten, dergleichen sich mehrere, fast sämmtlich von den Inseln, erhalten haben. Auf allen finden wir den trauernd auf einem Felsen am Meere dasitzenden Mann: der Verstorbene wird also dargestellt, als sei er von den Wogen an öde Klippen verschlagen und dort traurig ums Leben gekommen. Das Schiff, welches meistens dabei angebracht ist, deutet die Umstände des Todes genauer an; auf einigen Steinen ist es deutlich im Schiffbruch dargestellt, und wir sehen die Bemannung mit den Wellen kämpfen, auf andern dagegen scheint das Fahrzeug wohlbehalten. Das älteste Beispiel (oben N. 1009) zeigt den Verstorbenen auf dem Schiffe selbst sitzend, wir werden also nicht behaupten dürfen, dass sich diese Grabmäler nur auf Schiffbrüchige, sondern allgemeiner auf Leute beziehen, die während einer Seefahrt verstorben sind.

Unter dem Giebel dieses Grabmales ist in flachem Relief ein um den Stein geschlungenes Band angegeben. Es war, wie wir namentlich aus vielen Vasenbildern ersehen können, Sitte, die Grabsteine ausser mit Kränzen mit bunten Binden zu schmücken; eine dauernde Verkörperung dieses Schmuckes

sind die sehr häufig am Grabstein in Farbe dargestellten Binden, ebenso wie die hier im Relief wiedergegebene.

Die Geschichte der Insel Delos macht es wahrscheinlich, dass die Mehrzahl der auf Rheneia gefundenen Grabsteine den beiden letzten Jahrhunderten v. Ch. angehören; Stil und Buchstaben unseres Steines entsprechen diesem Ansatz.

Abgeb. Ἐφημερὶς 1840 N. 393. *Expédition de Morée* III Taf. 20, 1. Pervanoglu, Die Grabsteine der alten Griechen Taf. 1, 11. Arch. Ztg. 1871 Taf. 53a, 1 S. 142 (Michaelis). Vgl. Stephani, Der ausruhende Herakles S. 25, 5. *Compte-rendu* 1873 S. 136, 3. Mitteilungen IV S. 153, 501. Mehrere Erklärer, zuletzt Krüger (Charon und Thanatos S. 10) haben das Boot auf Charon deuten wollen, allein die Darstellung des Schiffbruches in einzelnen Fällen macht das unmöglich. Die Inschrift (Le Bas, *Inscriptions* II 2001) lautet: *Γλύκων Πρωτογένου χρηστὲ χαῖρε.* — Heydemann 490. Sybel 487.

1800. Grabrelief aus Rheneia, jetzt in Athen. Pentelischer Marmor.

Es ist eine grosse Thür, oben mit zwei Ringen versehen, sowie deren architektonische Umrahmung dargestellt. Es kann damit nur die Thür des Grabes gemeint sein, und die Darstellung wäre dann die gleichsam auszügliche Wiedergabe grösserer Grabesbauten.

Abgeb. *Expédition de Morée* III Taf. 16, 2. Vgl. Heydemann 446. Sybel 515.

1801. (378.) Grabmal der Nike von Thasos, früher in Tenos, jetzt in Athen befindlich. Weisser Marmor.

Die Verstorbene ist mit ihrem Manne und einer kleinen Dienerin dargestellt, die wir so oft auf den Grabsteinen wie hier mit einem Fächer neben ihrer Herrin stehen sehn. Der Fächer hat die Form eines Blattes, wodurch der Zweck desselben, sanfte Kühlung zuzufächeln, treffend versinnlicht wird.

Diese Darstellung ist in der Mitte der Grabstele eingetieft, darüber befinden sich zwei Rosetten; über diesen war eine Binde gemalt, von welcher noch Spuren zu erkennen sind. Die Palmette, welche das Ganze krönt, ist zwar sorgfältig, aber ohne feineres Gefühl gearbeitet, ihre Linien sind hart und unorganisch. Aehnliches gilt von dem ganzen Relief.

Abgeb. *Expédition de Morée* III Taf. 18, 2. 3. Heller, Ausgrabungen auf der Akropolis N. 10, c. Die Inschrift lautet: *Νίκη Δωσιθέου Θασία χρηστὴ καὶ φιλόστοργε χαῖρε.* — Kekulé 53. Sybel 543.

1802. (379.) Grabstele der Lampron, jetzt in Athen.

Die Stele ist oben durch Giebel mit Akroterien, unten durch Ablauf und Basis abgeschlossen. Im Giebel war ein

Schild gemalt, auch am Kymation fanden sich Spuren eines gemalten Eierstabes. Oben am Schaft ist eine Binde plastisch angebracht, darunter das (allein abgegossene) Relief.

Die Verstorbene, Lampron aus Stymphalos, Frau des Sarapion, erinnert in Stellung und Gewandung sehr an Porträtstatuen der hellenistischen Epoche, mit denen das Relief gleichzeitig sein wird, da auch die Inschrift auf spätere Zeit deutet. Neben der Frau steht eine Dienerin mit Fächer und Kästchen.

Das Relief wurde um 1830 in Syra angehalten, als es aus Griechenland hinaus geschmuggelt werden sollte; der Fundort ist deshalb unsicher, vielleicht ist es Rheneia. Der Marmor ist sicher nicht Pentelisch, vielleicht Parisch, was dazu stimmen würde. Dass Le Bas, *Inscriptions* II 1970 die Inschrift als von Rheneia stammend aufführt, beruht wohl nur auf Vermutung. Diese selbst lautet: *Λάμπρον Στυμφαλία γυνὴ δὲ Σαραπίωνος χρηστὴ χαῖρε.* Hinter *Λάμπρον* sind einige Buchstaben getilgt, wahrscheinlich gleich beim Einmeisseln; man erwartet an dieser Stelle den Namen des Vaters. Vgl. Arch. Ztg. 1871 S. 147 (Michaelis). Kekulé 156. Sybel 547.

1803. (380.) Grabstein des Eutychos, auf Rheneia gefunden, in Athen befindlich. Pentelischer Marmor.

Die Inschriften lehren, dass der Stein auf dem Grabe eines Rossarztes Eutychos und seiner Frau und Kinder stand, und die Geräte, welche der Mann in den Händen hat, scheinen sich auf sein Amt zu beziehen. Nach den Formen der Buchstaben, nach Stil und Komposition gehört das Werk späterer Zeit an, besonders ist die Anordnung der oberen Figuren, die nur kalt figurirend dastehen und auch durchaus nicht mehr als Relieffiguren komponirt sind, ein Zeichen gesunkener Kunst. In der besten griechischen Zeit pflegen die Figuren in Handlung gesetzt zu werden, wodurch sich dann auch inneres Leben offenbart; auch hält man gewöhnlich die Profilstellung fest, die dem Reliefstil mehr entspricht. Dieser Grabstein dagegen ist ganz so komponirt, wie die Mehrzahl der römischen, welche die Gestorbenen von vorn und bloss figurirend darzustellen pflegen, und dass er wirklich erst der Kaiserzeit angehört, geht zur Genüge aus der amtlichen Stellung des Eutychos hervor.

Abgeb. *Ἐφημερὶς* 1841 N. 602. Le Bas Taf. 73, 2. Die Inschrift lautet: *Εὔτυχος Καίσαρος ἱππιατρὸς, Ῥοδὼ Μενεκράτιδος Μιλησία ἑαυτῷ καὶ τοῖς τέκνοις.* — Heydemann 496. Sybel 457.

1804. Grabmal des Arztes Jason, von Fauvel in Attika gefunden, seit 1865 im Brittischen Museum.

Der Arzt sitzt auf seinem Stuhle nach rechts gewandt, und untersucht einen vor ihm stehenden Knaben, der durch

übertriebene Magerkeit der Glieder und der Brust und aufgedunsenen Leib sichtlich als krank bezeichnet ist. Hinter diesem steht ein grosses Gerät, in dem man erst neuerdings einen Schröpfkopf erkannt hat. Da derselbe rein attributiv und ohne Beziehung auf die Handlung angebracht ist, kann seine unverhältnissmässige Grösse uns nicht verwundern.

Abgeb. Panofka, *Antiques du cabinet Pourtalès* Taf. 26 S. 78, und darnach Bilder antiken Lebens Taf. 7, 4. Die Inschrift (Newton, *Ancient greek inscriptions* I S. 141, 181. CIA. III, 1 1445) lautet: *Ἰάσων ὁ καὶ Δέκμος* (= Decimus) *Ἀχαρνεὺς ἰατρός. Διονύσιος Ἰάσωνος Ἀχαρ(νεὺς), γόνῳ δὲ Θεοδώρου Ἀθμονέως. Θεόμνηστος Διονυσίου Ἀχαρ(νέως) καὶ Εἰρήνης τῆς Ἰάσονος Ἀχαρ(νέως). [Φι]λοστράτη Ἀφροδεισίου τοῦ Ͻ (= Ἀφροδεισίου) Ῥαμν(ουσίου) κ(αὶ) Ἀριστίου τῆς Καρποδώρ(ου) Μελιτέ(ως).* Die etwas abweichende Lesung Dittenbergers im CIA. wird durch den Gips nicht empfohlen. Zu dem Schröpfkopf vgl. *Ἐφημερὶς* 1863 N. 414. *Bulletin hellénique* I S. 216 (Lambros). S. 212 (Anagnostakis).

1805. Bruchstück von einem Grabmal, in Athen.

Es ist nur der Giebel erhalten, unter dem die Inschrift *Λαβέρις (= Λαβέριος) Θέων Βερνι[κίδης]* steht. Das Gerät im Giebelfeld ist ein Schröpfkopf; das Grab ist demnach wohl das eines Arztes.

Abgeb. W. Vischer, Kleine Schriften II Taf. 7, 8 S. 103 (= Beiträge S. 69). Vgl. Ross, Arch. Aufsätze II S. 677 (= Arch. Ztg. 1854 S. 438*). CIA. III, 2 1622 und die vorige Nummer. Sybel 7239.

1806. Grabmal des Exakestes und seiner Frau, aus Smyrna, mit Townley's Sammlung in's Brittische Museum gekommen. Vor dem sitzenden Manne steht die Frau, Metris, und reicht ihm die Hand; in der gesenkten Linken hält sie einen Mohnkopf. Zur Seite des Sessels steht zu Exakestes aufblickend ein Knabe, hinter der Frau ein Mädchen. Im Hintergrunde ist ein Pfeiler mit zwei Füllhörnern sichtbar, wohl ein Grabmal, hinter der Frau eine grosse Fackel. Das Alphabet wie der Stil rücken das Relief in ziemlich späte Zeit.

Abgeb. *Ancient marbles* X Taf. 43, 3 S. 133. Ellis, *Townley gallery* II S. 165. Die Inschrift lautet: *Ὁ δῆμος Ἐξακέστην Ἀνδροβούλου. Ὁ δῆμος Μητρεὶν (= Μητρὶν) Ἑρμίππου Ἐξακέστου δὲ γυναῖκα.* CIG. II 3232 wird *Μητρέην*, *η* und *ν* ligirt, gelesen, was mir nach dem Abguss unmöglich scheint, und einen ganz unerhörten Namen giebt. *Μητρὶς* findet sich CIG. II 3141, 31. 3333, 9. Vgl. N. 767 der Originale des Berliner Museums.

1807. Grabstein des Epaphroditos, in Mannheim.

Der Knabe steht nach vorne gewandt da, indem er in der Rechten eine Traube hält. Das ganze Relief mit Ausnahme

des Feldes mit der Inschrift Ἐπαφρόδιτος Ἐπαφροδίτου Μιλήσιος ist modern überarbeitet, woraus sich die grosse Härte des Stils erklärt.

Vgl. Gräff, Das Antiquarium in Mannheim II S. 12, 2.

1808. Grabmal im Brittischen Museum.

Der Verstorbene, in seinen Mantel gehüllt, ist in einer Art Nische dargestellt, neben ihm ein Knabe. Die Arbeit ist gering und spät.

1809. Grabmal des Artemidoros, von Kalkstein, aus der Krim, jetzt im Brittischen Museum.

Das ganze Relief zerfiel in zwei Teile; von dem oberen sind nur Reste eines Pferdes, eines davor stehenden Knaben und ein Hund erhalten. Unten ist ein berittener Skythe dargestellt; er trägt an der linken Hüfte seinen Köcher und Bogen, an der rechten sein Schwert, in der rechten Hand die lange Lanze. Neben ihm hält noch ein ungesatteltes Handpferd. Die Arbeit des Reliefs ist ziemlich plump und hart.

Vgl. Newton, *Ancient greek inscriptions* II S. 40, 183. Die Inschrift lautet Ἀρτεμίδωρε Διογᾶ ἐπὶ τῆς πιναχείδος χαῖρε; der Zusatz ἐπὶ τῆς πινακίδος kann nur ein Amt des Artemidor bezeichnen, er hatte also irgend welche Liste zu führen. Newton liest Ἀρτεμιδώρεϊ; mir scheint das vermeintliche I eine Verletzung des Steins zu sein. Die Buchstaben haben sonst regelmässige Abstände.

1810. Bruchstück eines ganz ähnlichen Grabmales, ebenfalls im Brittischen Museum. Es sind diesmal zwei einander gegenüber haltende Skythen dargestellt.

1811. Grabrelief der Avita, im Brittischen Museum.

Das nach der Inschrift im zarten Alter von zehn Jahren verstorbene Mädchen ist lesend dargestellt, in den Händen hält es eine Rolle, eine zweite liegt auf dem Pult vor ihm. Der Hund, welcher unter dem Stuhle liegt, ist wohl als sein Spielgefährte gedacht, und bringt einen gemütlichen Zug in die anspruchslose Darstellung.

Vgl. Ellis, *Townley gallery* II S. 165. CIG. IV 6866. Die Inschrift lautet Ἀβεῖτα ζήσασα ἔτη ι' μῆνας δύω. Χαίρετε.

1812. (384.) Grabrelief aus Thyrea, jetzt in Athen.

Der Tote, in dessen Gesicht sich das Streben des Künstlers nach Aehnlichkeit unverkennbar zeigt, ist von vorne und in ruhiger Haltung gebildet, woraus wir schliessen dürfen, dass der Zweck des Künstlers nicht die Darstellung irgend einer

Handlung, sondern eben nur dieser war, die Gestalt des Toten wiederzugeben. Er füttert mit der einen Hand eine Schlange, die Hüterin seines Grabes (vgl. N. 1058), mit der anderen hält er sein Ross. An dem Baum hängen, wie an einem Siegeszeichen, seine Waffen und sein Sklave trägt noch den Helm herzu, um ihn auch aufzuhängen. Wie man den Kriegern ihre Waffen ins Grab mitgab, so sind sie auch auf ihren Grabsteinen sehr häufig als Stolz und Freude des Toten dargestellt. Der Palmzweig in der Hand des Knaben, das Symbol eines Sieges, dient auch nur zur Verherrlichung des gestorbenen Jünglings.

Abgeb. *Expédition de Morée* III Taf. 97. Bötticher, Der Baumkultus der Hellenen Nr. 63 S. 209, mit einer ganz unannehmbaren Erklärung. Vgl. *Annali* 1829 S. 139 (Gerhard). Pervanoglu, Die Grabsteine der alten Griechen S. 29, 6. Stephani, Der ausruhende Herakles S. 78, 3. Kekulé 232. Sybel 574.

1813. Grabrelief aus Carrarischem Marmor, im sechzehnten Jahrhundert in Rom gefunden, zuerst im Palast Ruspoli, jetzt im Lateran. Ergänzt sind besonders die rechten Vorderarme beider Hauptfiguren und das Gewand auf dem Kopfe der Frau. Die beiden Köpfe sind antik, aber nicht zugehörig.

Es ist dieselbe Darstellung, die wir auf so vielen älteren griechischen Grabsteinen fanden, die freundliche Vereinigung der Familienglieder. Doch scheint es, als habe der Künstler hier wirklich an den Abschied gedacht, wenigstens spricht das Pferd, welches der Krieger führt, und der Knappe, der ihn begleitet, dafür, dass er zum Kampfe ausziehend gedacht sei. Die Schlange, welche sich um den Baum windet, ist hier wie so oft das Symbol der Heroen.

Die Arbeit des Reliefs ist sehr gut. Dass es erst in römischer Zeit entstanden ist, scheint der Marmor zu beweisen.

Abgeb. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* III Taf. 24. Winckelmann, *Monumenti inediti* 72. Vgl. Benndorf und Schöne, Die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums S. 5, 10. Die richtige Erklärung gab E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* V zu Taf. 19.

1814. (808.) Grabstein des Marcus Caelius, aus Kalkstein, 1633 bei Xanten gefunden und im Museum zu Bonn befindlich.

Die römischen Grabsteine unterscheiden sich von den griechischen (N. 1004ff.) hauptsächlich in folgenden drei Punkten. Sie begnügen sich sehr oft mit der Halbfigur oder Büste des

Verstorbenen, während diese fast immer die ganze Gestalt geben. Vielleicht ist dies noch eine Nachwirkung der altrömischen Sitte, nur die Gesichtszüge des Verstorbenen in einer Wachsmaske aufzubewahren. Sodann werden die Figuren auf römischen Grabsteinen, auch wenn es ganze Figuren sind, sehr oft handlungslos, nur figurirend und von vorn dargestellt, während die Griechen, wie wir sahen, wenigstens in der älteren Zeit, gerne Handlungen darstellten und einzelne Figuren, wie es für den Reliefstil angemessener ist, in's Profil stellten. Endlich aber ist der ganze Charakter der römischen Grabsteine realistischer; der historische Charakter des Denkmals wird vorangestellt, während bei den Griechen das Historische oft zu Gunsten des Poetischen geopfert wird.

Der vorliegende Grabstein ist sehr geeignet, diese allgemeinen Bemerkungen zu bestätigen. Er ist, wie die Inschrift angiebt, einem unter Varus im Teutoburger Walde gefallenen Hauptmann gesetzt; auch der Rebstock, welchen die Figur trägt, bezeichnet ihn als solchen. Er ist reich mit militärischen Dekorationen bedeckt; auf dem Haupt trägt er die *corona civica*, die *ob cives servatos* gegeben wurde, auf der Brust zwei Ringe, *armillae*, und an Kreuzbändern befestigt fünf *phalerae*, die unsern Orden zu vergleichen sind. Man hat die Darstellungen auf den letzteren aus dem Gesichtspunkt der Apotropaia, der Schutzmittel gegen böse Einflüsse, wie sie der Aberglaube annahm, zu erklären gesucht, und allerdings würden das Medusenhaupt und der Löwenkopf diesem Zweck entsprechen, nicht aber die beiden bacchischen Köpfe.

Neben der Hauptfigur sind auf Pfeilern zwei Büsten aufgestellt, die nach der Inschrift Freigelassene des Caelius waren und vermutlich mit ihm im Kriege fielen.

Abgeb. Lindenschmit, Die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit I, 6 Taf. 5. Tracht und Bewaffnung des römischen Heeres Taf. 1, 1 (nur die Gestalt des Caelius). O. Jahn, Die Lauersforter Phalerae Taf. 2, 3. Vgl. *Annali* 1860 S. 205 (Henzen). F. Hettner, Katalog des Rheinischen Museums bei der Universität Bonn S. 30, 82, wo auch weitere Litteratur. Die Inschrift (Brambach, *Corpus inscriptionum Rhenanarum* 209) lautet: *M(arco) Caelio T(iti) f(ilio) Lem(onia tribu) Bon(onia) Ɔ (= centurioni) leg(ionis) XIIX ann(orum) LIII s(emis). Ce[cidit] bello Variano. Ossa [i]nferre licebit. P(ublius) Caelius T(iti) f(ilius) Lem(onia tribu) frater fecit.* Oben: *M(arcus) Caelius M(arci l(ibertus) Privatus* und *M(arcus) Caelius M(arci) l(ibertus) Thiaminus.*

1815. Grabstein des Gnaeus Musius, Adlerträgers der vierzehnten Legion, 1831 bei Mainz gefunden und dort befindlich.

Der Verstorbene ist in seiner ganzen Ausrüstung dargestellt, Panzer, Gürtel, Schuhe, die eben erwähnten *phalerae, armillae* und der Legionsadler sind sehr anschaulich dargestellt die Arbeit aber ist schon ganz roh.

Abgeb. Lindenschmit, Die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit I, 4 Taf. 6, 1. Tracht und Bewaffnung des römischen Heeres Taf. 2, 1 S. 18. Die Inschrift (Brambach, *Corpus inscriptionum Rhenanarum* 1183) lautet: *Cn. Musius T(iti) f(ilius) Gal(eria tribu) Veleias an(norum) XXXII stip(endiorum) XV aquilif(er) leg(ionis) XIIII gem(inae). M(arcus) Musius* Ɔ *(= centurio) frater posuit.* Vgl. Zeitschrift des Vereins zur Erforschung der Rheinischen Geschichte und Altertümer zu Mainz III, 2 S. 51, 169.

1816. Grabstein des Gaius Romanius aus Celeia (Cilli), 1804 in Zahlbach bei Mainz gefunden, in Mainz befindlich.

Die Darstellung ist der unter N. 1818 beschriebenen ähnlich, nur erscheint blos ein Gegner, und hinter dem Reiter noch ein Fussgänger, steif und unthätig stehend, so dass man über seine Bedeutung zweifeln kann.

Abgeb. Lindenschmit, Die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit III, 8 Taf. 4. Tracht und Bewaffnung des römischen Heeres Taf. 7, 3 S. 23. Die Inschrift (Brambach, *Corpus inscriptionum Rhenanarum* 1229): *C. Romanius eq(ues) alae Norico(rum) Claud(ia tribu) Capito Celeia an(norum) XL stip(endiorum) XIX h(ic) s(itus) e(st); h(eres) ex t(estamento) f(aciendum) c(uravit).* Vgl. Zeitschrift des Vereins zur Erforschung der Rheinischen Geschichte und Altertümer zu Mainz III, 2 S. 73, 224.

1817. Grabstein des Andes aus Raetinium 1804 zu Zahlbach gefunden, jetzt in Mainz.

Die rohe Darstellung ist mit der vorigen fast ganz übereinstimmend.

Abgeb. Lindenschmit, Die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit I, 11 Taf. 6, 2. Die Inschrift bei Brambach, *Corpus inscriptionum Rhenanarum* 1228: *Andes Sex(ti) f(ilius) cives Raetinio eq(ues) ala Claud(iana) an(norum) XXX stip(endiorum) V h(ic) s(itus) e(st). H(eres) f(aciendum) c(uravit).* Vergl. Zeitschrift des Vereins zur Erforschung der Rheinischen Geschichte und Altertümer zu Mainz III, 2 S. 72, 223.

1818. Grabstein des Standartenträgers Quintus Carminius, in Worms.

Dieses Relief ist ein später und entarteter Abkömmling jener schönen griechischen Grabsteine (vgl. 1005), welche den Verstorbenen in einer glänzenden Waffenthat verewigen. Hier sehen wir Carminius über zwei gefallene Feinde hinsprengen und auf sie die Lanze zücken; in der Linken hält er die Standarte. Es fehlt der Darstellung durchaus an wahrem Leben; auch bei diesen ursprünglich ergreifenden Scenen ist das Interesse ganz auf die paradirende Darstellung des Ver-

storbenen gerichtet. Dass diese Darstellung sich auf einen Kampf bezieht, wird uns kaum bewusst, so äusserlich sind die Feinde hinzugefügt, und so wenig Fleiss hat der Steinmetz diesem Nebenwerke gewidmet. Ja, auf einem ähnlichen Grabstein sind die Gegner sogar ganz weggelassen, und der dadurch frei werdende Raum mit einer Darstellung der Dekorationen des Verstorbenen gefüllt.

Abgeb. Lindenschmit, Die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit I, 3 Taf. 7, 1. Tracht und Bewaffnung des römischen Heeres Taf. 8, 1 S. 24. Die Inschrift (Brambach, *Corpus inscriptionum Rhenanarum* 889): *Q(uinto) Ingenuo equili alae Hispanorum annorum . . . stip(endiorum) XXV signifero Sacer Iulius h(eres) e(x) t(estamento).*

1819. Grabmal des M. Valerius, im Museum zu Brescia.

Die kleinen, ziemlich zerstörten Darstellungen unten scheinen sich auf Spiele und ähnliche Wohlthaten zu beziehen, welche der Verstorbene dem Volke erwiesen hatte.

Vgl. CIL. V, 1 4482. Dütschke IV 331.

1820. Grabmal des M. Virtius, in Nuceria gefunden, jetzt in Villa Pellicano in Castellamare befindlich.

Die Inschrift zählt die Verdienste und Ehren des Aedilen Virtius auf; die mit Togen bekleideten Männer rechts und links sind die Lictoren, welche einem solchen Beamten einer Provinzialstadt zur Verfügung standen. Da diese Beamten kein militärisches Imperium bekleideten, tragen die Lictoren in den deutlich charakterisirten Rutenbündeln keine Beile, dagegen ausser diesen noch zwei dünnere Stäbe. Unten ist zwischen zwei orientalischen, wohl nur architektonisch bedeutsamen Gestalten, der Amtssessel des Aedilen dargestellt.

Vgl. CIL. X, 1 1081. Avellino, *Opuscoli* III S. 155. 173. Arch. Ztg. 1881 S. 21 (E. Curtius). Marquardt, Römische Staatsverwaltung I S. 495.

1821. Sarkophag mit Kindergestalten, in Sparta; ein kleines Bruchstück, das sich aber hier wieder eingefügt findet, ist nach Athen verschlagen.

Gegenüber den vielen aus Rom stammenden Sarkophagen nehmen die in Griechenland gefundenen eine eigene Stellung ein, die sich vor allem durch die verschiedene ehemalige Verwendung derselben erklärt. Die römischen Sarkophage sind bestimmt, in den Grabgewölben und zwar meist an den Wänden aufgestellt zu werden, sie waren also in der Regel nur von einer Seite und immer in schlechter Beleuchtung sichtbar. Die Reliefs sind daher sehr tief ausgearbeitet und fehlen meist an der Rückseite. Der Sarkophag

hat überhaupt keinen monumentalen Charakter mehr, die bildliche Verzierung überwuchert gleichsam die ursprüngliche architektonische Form. Das zeigt sich vor allem auch in der Darstellung der Verstorbenen, die oft in ganzer Gestalt oben auf dem Sarkophage lagern; der Sarkophag erschien also nicht wie ein Gebäude, sondern wie ein reich verziertes Lager. Anders bei den Sarkophagen griechischen Fundortes. Diese waren in der Regel im Freien aufgestellt, sie bildeten nicht einen Teil der Grabanlage, sondern das Grabmal selbst, ähnlich wie die gewaltigen Lykischen Grabmäler (vgl. N. 1000). Sie bewahren deshalb stets die Form eines Gebäudes, das sich auf einem Unterbau erhebt und von einem grossen, schräg ablaufenden Dache mit Eckverzierungen gekrönt wird. Die bildliche Verzierung ordnet sich diesem architektonischen Aufbau völlig unter; oft besteht sie nur aus Blumengewinden, aber auch mythische Darstellungen kommen vor und vor allem beliebt ist, die Seitenwände des Sarkophags mit Kinderfiguren zu schmücken, die in allen möglichen Lagen des Lebens dargestellt werden. Hier ist es ein Gelage, das gefeiert wird; in der Mitte giesst eben ein Knabe noch Wein in den Mischkrug, neben ihm machen einige Musik, andere scheinen nicht mehr ganz fest zu stehen, und stützen sich gegenseitig. Die fröhliche Ausgelassenheit des Gelages ist sehr gut dargestellt, und die ganze Darstellung erhält einen liebenswürdigen Zug dadurch, dass es eben Kinder sind, von denen der Künstler das Gelage aufführen lässt. Uns erscheint allerdings eine solche Scene zum Schmucke des Grabes wenig geeignet.

Abgeb. Arch. Ztg. 1880 Taf. 14 S. 163 (M. Fränkel). Vgl. Mitteilungen II S. 401, 228 (Dressel und Milchhöfer). Sybel 828. Ueber die Sarkophage griechischen Fundortes vgl. Arch. Ztg. 1872 S. 11 (Matz).

1822. (783.) Amazonensarkophag griechischen Fundortes, im Wiener Museum befindlich, früher im Besitz eines Grafen Fugger, der ihn mit nach Deutschland gebracht hat.

Der Sarkophag gehört zu den zur vorigen Nummer erwähnten Denkmälern dieser Gattung, die an allen vier Seiten mit bildnerischem Schmuck ausgestattet sind. Doch wiederholen sich an den Lang- und Schmalseiten dieselben Gruppen; nur in der Bewaffnung sind leise Verschiedenheiten wahrnehmbar. An künstlerischem Wert sind sich aber die entsprechenden Seiten nicht gleich; die weniger gut erhaltene Langseite steht der anderen, welche gewiss bei der ursprünglichen Aufstellung die vornehmste war, nach.

Die Motive der Komposition sind durchgängig sehr schön,

namentlich die Mittelgruppe der Langseite, wo ein Freund dem andern beisteht. Doch sind sie schwerlich überall neu; die Gruppe der linken Seite, in welcher eine Amazone an den Haaren vom Pferde gerissen wird, kehrt auch in früheren Werken ähnlich wieder. Bemerkenswert ist die Tracht einer Amazone in der Mitte der Langseite, die ausser den Hosen und dem Aermelkleid auch noch einen hinten flatternden, ebenfalls mit Aermeln versehenen Ueberrock trägt. Wir finden dasselbe ausländische Kleidungsstück auch bei Medea (N. 1200) und Anchises (N. 1961).

Dass dieser Sarkophag nicht, wie man gemeint hat, einer früheren Zeit angehöre, zeigt die Vergleichung desselben mit den Reliefs von Halikarnass (N. 1221). Die Figuren sind im Allgemeinen zu lang und schmächtig, die Gewänder zu reich an Einzelheiten und die Wiederholung derselben Gruppen auf den entsprechenden Seiten legt kein günstiges Zeugniss ab für die Erfindungsgabe des Künstlers, der offenbar nur kopirte. Unter den Darstellungen der Sarkophage nimmt dieses Relief aber jedenfalls einen hervorragenden Platz ein. Es ist, entsprechend dem zu N. 1821 berührten Prinzip, ganz verschieden von der unruhigen Weise so vieler römischer Sarkophage, auf denen zwei Reihen von Figuren hinter einander gestellt werden und das Relief seinen ornamentalen Charakter ganz verloren hat. Freilich ist der Künstler wohl eben durch das flachere Relief zu einem kleinen Fehler veranlasst, indem nämlich auf den Langseiten die Beine der ausgestreckt liegenden Amazone vom Knie abwärts ganz verschwinden.

Ein Bezug des Reliefs auf den im Sarkophag Bestatteten ist nicht anzunehmen. Man hat zwar offenbar mitunter Mythen zur Darstellung gebracht, die wenigstens eine Parallele auf das Geschick des Verstorbenen zu ziehen gestatteten, aber in den weitaus meisten Fällen ist die reine Freude am Schmuck es gewesen, welche ohne tiefere Absichten und oft sogar ohne viel Ueberlegung mythische Begebenheiten darstellen liess.

Abgeb. Sacken, Die antiken Skulpturen des k. k. Münz- und Antiken-Cabinetes Taf. 2. 3 S. 8. Vgl. Sacken und Kenner, Die Sammlungen des k. k. Münz- und Antiken-Cabinetes S. 41, 167.

1823. (784.) Niobidensarkophag, gefunden im vorigen Jahrhundert in der Nähe Roms, vor Porta S. Sebastiano in einer Vigna der Familie Casali, vom Kardinal Casali an Papst Pius VI geschenkt und von diesem im Vatikan aufgestellt. Ergänzt sind der linke Arm Apollo's mit dem Bogen und der rechte Arm der Artemis mit dem Pfeil.

Das Relief des Sarkophags ist reich an schönen Motiven, die der Verfertiger aber natürlich nicht selbst erfunden hat. Die rechte Hälfte wird durch die Söhne eingenommen, die linke durch die Töchter, unter letzteren befindet sich die Mutter, ein getödtetes Mädchen im Arm haltend. Links und rechts schliesst sich eine Seitenfläche an, hier mit der Darstellung von zwei Söhnen, dort von zwei Töchtern. Die Söhne waren, wie das Pferd und die Speere in der Hand eines derselben andeuten, ausser dem Hause mit Jagd und gymnastischen Uebungen beschäftigt, als das Verderben sie traf: sie eilen nun zur Mutter, die wir im Innern des Hauses unter den Töchtern befindlich zu denken haben.

Unter den Kindern der Niobe befinden sich auch eine Amme und ein Pädagog. Die erste ist jene alte, herzlich sich um ein getroffenes Mädchen bemühende Frau, zu dem anderen eilt der jüngste Sohn. Wie man im Leben zu solchen Aemtern Sklaven oder Leute niederen Standes nahm, so erscheinen sie auch in der Kunst mit unedlen Gesichtszügen und in plebejischer Tracht. Das Fell des Pädagogen ist ein an Hirten und Leuten ähnlichen Standes öfter vorkommendes Kleidungsstück.

Der wichtigste Unterschied in der Gruppirung dieses Reliefs und der Florentinischen Gruppe liegt darin, dass die Mutter weder durch Grösse noch durch ihre Stellung in der Mitte hervorgehoben ist. Dies ist überhaupt auf keinem der erhaltenen Niobidensarkophage der Fall und kann nicht aus formellen Gründen, sondern nur aus dem Zweck dieser Sarkophagdarstellungen abgeleitet werden. Nicht der Mythus als solcher sollte zur Darstellung gebracht werden, sondern nur als ideales Analogon eines wirklichen Vorganges. An den Särgen früh gestorbener Jünglinge und Mädchen stellte man solche Mythen dar, die den Gedanken eines frühen, in Jugend und Schönheit erfolgten Todes in sich schliessen, z. B. den Mythus von Meleager und Adonis, den Raub der Leukippiden und der Persephone, und in diesem Sinn ist auch der Mythus der Niobiden benutzt. Die Kinder und ihr Geschick sind demnach der Schwerpunkt des Ganzen, nicht die Mutter; dieser konnte daher nicht die hervorragende Stellung gegeben werden, die sie in der Florentinischen Gruppe hat.

In der Vortragsweise tritt an dem Sarkophag ein weit leidenschaftlicherer Charakter hervor, es sind stärkere Farben aufgetragen. Die Gewänder flattern heftiger, die Stellungen

sind meist gewaltsamer, wenn auch nicht ohne Schönheit. Besonders hervorzuheben ist die im Rücken getroffene, vor Schmerz sich zurückbiegende Tochter und der neben ihr knieende Sohn, der sein Gesicht hinter dem Arm birgt, als könne er den schrecklichen Anblick nicht ertragen. Mit diesem unruhigeren Charakter der Darstellung steht die Art des Reliefstils in Einklang. Die Gestalten lösen sich fast als freie Figuren vom Hintergrunde ab und der dekorative Charakter der Figurenreihe ist aufgehoben. Der realistischeren, derb effektvollen Tendenz der Kunst römischer Zeit ist dies Relief ebenso angemessen, wie das flächenartige Relief dem keuschen, maassvollen Charakter der älteren Kunst. An den Seiten des Sarkophags ist es übrigens flacher, da suchte der Künstler schneller fertig zu werden; es ist eine an den Sarkophagen häufig wiederkehrende Erscheinung, dass die weniger zur Schau kommenden Seitenflächen flüchtiger ausgeführt sind als die Vorderseite.

Die Figuren von Artemis und Apollo sind Wiederholungen bekannter Typen; die Gruppe der beiden Söhne an der Seitenfläche findet sich anderswo als Orest und Pylades benutzt, ohne dass sich entscheiden liesse, welcher Sinn ursprünglich beabsichtigt war. Jedenfalls wird man nun auch auf diesen Künstler die für die Sarkophage im Allgemeinen geltende Regel anwenden dürfen, dass die Figuren und ihre Motive nicht frei erfunden, sondern anderswoher entlehnt sind. Ganz unselbständig freilich hat man nicht kopirt; es kann nach dem, was uns erhalten ist, nur höchst selten vorgekommen sein, dass Verfertiger von Sarkophagen bis in alle Einzelheiten genau kopirten. Wir sehen auch hier, wie in allen Klassen der alten Denkmäler, dass der einzelne Arbeiter nicht ein bloss mechanisch arbeitendes Werkzeug war, sondern sich eine gewisse Freiheit wahrte, die, so beschränkt sie war, doch anregend und belebend auf seine Arbeit wirkte.

Am Deckel des Sarkophags sind die Leichen der Kinder dargestellt, auch hier nach den Geschlechtern getrennt. Die Söhne liegen im Freien, wo sie ereilt wurden, die Töchter im Innern des Hauses. Dies bedeutet nämlich der hinter ihnen ausgespannte Vorhang, der auf den Sarkophagen häufig nur zur Belebung der Fläche zu dienen scheint, hier aber einen bestimmten Sinn hat. Man hat sich darunter eine unsern Wandschirmen ähnliche Vorrichtung des antiken Hauses zu denken, die nur viel künstlerischer angeordnet ist, als bei uns, wo die Befestigung des Tuchs an einem oberen und unteren

Stabe alle Freiheit und Schönheit des Faltenwurfs unmöglich macht. Hier und ebenso in der unteren Gruppe bemerkt man an den Figuren der Mädchen etwas mehr Nacktheit als in der Florentinischen Statuengruppe. Auch Artemis hat nach späterem Geschmack die eine Brust entblösst.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* IV Taf. 17. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* VI Taf. 40. 41. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 267, 36. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 500. Stark, Niobe S. 179.

1824. (785.) Dionysossarkophag, 1746 aus der Kirche zu Nepi in das Capitolinische Museum gebracht. Die Ergänzungen sind im Ganzen gering und nirgends verfehlt.

In der Scene zur Rechten ist die Pflege des kleinen Dionysos, nämlich das Bad durch die Nymphen dargestellt. Die eine wäscht ihn, während die andere Wasser ins Becken giesst; hinter dem Sessel der ersten steht eine Mänade, die mit dem Klang der Becken den jungen Gott begrüsst. Auf der andern Seite steht zuschauend, bequem angelehnt eine Nymphe. Nicht ganz klar ist die Geberde der beiden Frauen zu ihren Füssen, die weder nach ihrer Tracht noch nach ihrem Benehmen Nymphen sein können, sondern wohl Sterbliche sind, durch welche dem göttlichen Kinde bereits Gaben dargebracht werden. Die Nymphen sind unterschieden durch die für sie charakteristische halbe Entblössung; an der sitzenden bemerkt man sehr deutlich den Brustgürtel, den man zum Halt der Brust trug.

In der Scene zur Linken ist ein etwas späterer Moment im Leben des Gottes vorgeführt. Er befindet sich bereits unter seinen Satyrn, Silenen und Mänaden, die im Begriff sind, den kleinen Gott mit seiner charakteristischen Tracht auszustatten. Denn man sieht schon aus der Stellung des Dionysos, der sich mit beiden Händen stützt, dass ihm von dem an seinem Fuss beschäftigten Satyrn die hochhinaufreichenden Stiefel, die so gewöhnlich sind an den Bildern des Gottes, angezogen werden, indess die an der linken Ecke stehende Mänade beschäftigt ist, ihm einen Kranz oder wohl richtiger die breite bacchische Binde umzulegen.

Eigentümlich ist die kleine Mittelscene, wo Silen einem Satyrknaben eine Tracht Prügel zukommen lässt, während im Hintergrund ein älterer Satyr Wein schlürft. Wir verstehen nicht recht den Sinn dieses komischen Intermezzo, jedenfalls scheint es unserem Gefühl zum Schmuck eines Sarkophags wenig angemessen. Auf diesen mischen sich allerdings,

charakteristisch für die Zeit ihrer Entstehung, nur zu oft, namentlich in den bacchischen Darstellungen, teils komische, teils auch sinnliche Einzelheiten ein, welche die ernste Stimmung, die der Schmuck eines Sarges erregen sollte, zerstören und deutlich zeigen, dass es mit den religiösen Ideen, welche in den Mythen dargestellt sein könnten, nicht ernst gemeint ist, dass sie mehr aus der dichtenden Phantasie als aus Bedürfnissen des Gemüts hervorgegangen sind. Betrachten wir dagegen das Relief rein als Kunstwerk ohne Rücksicht auf den Zweck, dem es dienen sollte, so ist es mit grosser Anmut komponirt und auch in der Ausführung gefällig. Eigene Erfindung ist freilich auch hier natürlich nicht anzunehmen.

Abgeb. Bottari und Foggini, *Museo Capitolino* IV Taf. 60. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom III, 1 S. 170, 48. Müller-Wieseler II Taf. 34, 402.

1825. 1826. (786.) Orestessarkophag, früher im Palast Barberini, jetzt im Vatikan. Ergänzt ist der Kopf des Orest in der Scene zur Rechten.

Die lange Fläche der Sarkophage wurde in den meisten Fällen in mehrere Scenen zerlegt, deren hier drei zu unterscheiden sind, eine grössere in der Mitte, umgeben von zwei kleineren. Im Mittelpunkt der ersteren erblicken wir die Leiche der Klytaimnestra, deren entblösster Oberkörper an den Zug der Dichtung erinnert, dass die Mutter gegen das Schwert des Sohnes die Brust entblösst habe, die ihn genährt. Neben ihr liegt, vom angemaassten Thronsessel herabgestürzt, Aigisthos. In der stark bewegten Mittelfigur mit dem Schwerte haben wir Orest zu erkennen; ihm zur Seite steht, auch mit gezücktem Schwert, Pylades urd neben diesem eilt die durch Alter und Kopftuch kenntliche treue Amme des Orest mit der Geberde des Entsetzens davon. Zur Rechten im Vordergrunde hockt eine Figur, nach der Tracht ein Diener, die eine Tischplatte erhebt, um sich damit zu schirmen. Ein Vorhang, einerseits an einer Herme, andererseits auf nicht sichtbare Weise befestigt, bezeichnet diese Scene als im Innern des Hauses vorgehend, dahinter aber bemerkt man bereits zwei Eumeniden mit Schlangen und Fackeln dem Orest nahend. Dieser scheint sie schon zu bemerken, und fährt entsetzt zurück, wenn man nicht annehmen will, die Geberde des Entsetzens gelte der tot daliegenden Klytaimnestra, als ob dem Sohne erst jetzt die ganze Schwere seiner That vor die

Seele trete. Die Scene zur Rechten deutet auf die glückliche Lösung des Conflicts. Aus dem delphischen Heiligtum, das durch Dreifuss und Lorbeer angedeutet ist, schreitet Orest, das Schwert in der Rechten, die Scheide in der Linken haltend, über eine schlafende Eumenide hinüber davon, um sich nach Athen zu begeben, wo seiner die Freisprechung wartete. Man hat daran Anstoss genommen, dass Orest sich nach dem Schauplatz seiner That hin bewege, was aber aus Gründen der Komposition geschehen ist; denn die Darstellung würde unvollständig aussehen, wenn nicht die Eckfiguren nach der Mitte zu gerichtet wären. Sehr auffallend ist die Scene zur Linken, drei schlafende Eumeniden, deren Trennung von der entsprechenden Figur zur Rechten am besten durch die Vermutung erklärt wird, dass der Künstler seine Darstellung von einem runden Gefäss kopirt habe, auf welchem natürlich die beiden hier getrennten Seitengruppen eine Gruppe ausmachten. Die eine der schlafenden Eumeniden hat eine Doppelaxt, die in der Hand einer Eumenide ungewöhnlich, aber doch nicht auffallender ist, als Schwert und Lanze, die sie auf anderen Darstellungen führen.

Dass der Verfertiger dieses Sarkophags, wie die grosse Mehrzahl seines Gleichen, nicht als eigentlicher Künstler zu betrachten ist, geht schon aus dem über die Trennung der Eumeniden Bemerkten hervor. Auch die Erfindung selbst ist nicht immer glücklich zu nennen; die Figur des Aigisthos hat etwas sehr Unschönes.

An den Seitenflächen dieses Sarkophags sind Sphinxe dargestellt, deren eine den Kopf eines Widders zwischen den Klauen hält. Wir fanden die Sphinx schon auf griechischen Grabsteinen (N. 1094), auch ist ein griechischer Sarkophag bekannt, wo sie ähnlich wie hier den Kopf eines Schafes zwischen den Vordertatzen hat. Man erklärt sie als ein Symbol des hinraffenden Geschicks, womit wenigstens der Sinn der Vorstellung im Allgemeinen wohl richtig angegeben wird. Das Relief der Seitenfläche ist auch hier wieder nur ganz flach und skizzenhaft gehalten.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* V Taf. 22. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* VI Taf. 21. Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke Taf. 29, 1 S. 700, wo auch Litteratur angegeben ist. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 254, 34. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 482. Auf Stephani's Bedenken (*Compte-rendu* 1863 S. 256) gegen die Erklärung der rechten Seitenscene, ist im Text Rücksicht genommen.

1827. (788.) Sarkophagdeckel, im Kloster Chellas bei Lissabon befindlich.

Die Darstellung zeigt drei sitzende Männer mit Rollen in den Händen, die durch die Verbindung mit den Musen, welche neben ihnen stehen, als Dichter charakterisirt sind. Zwei von den Musen sind mit Namen zu nennen, die zur Rechten entspricht einem sehr bekannten Typus der Polymnia, den wir auch auf der Apotheose Homers (N. 1629) fanden, die zur Linken ist durch das enganliegende fellartige Gewand als Thalia bezeichnet. Man vermutet, dass die Muse der Komödie dies Gewand wegen ihrer Verwandtschaft mit bacchischen Figuren trage. Die Darstellungen von Musen und Dichtern sind nicht selten auf Sarkophagen, es sollen damit die Neigung und Beschäftigung, die der Verstorbene im Leben hatte, charakterisirt werden.

Das Relief ist roh ausgeführt und gehört in spät römische Zeit.

Vgl. Hübner, Antike Bildwerke in Madrid S. 335, 928. *Annali* 1861 S. 122 (Wieseler) und das dort Angeführte.

1828—1830. Achillessarkophag, Marmorreliefs im Museum zu Madrid.

Nach einer späteren Sagenform hatte Achilles, von Liebe zu Polyxena, der Tochter des Priamos ergriffen, einen Vertrag mit den Troern vermittelt, und sich mit ihr verlobt; aber Paris, dem alles darauf ankam, den Frieden zu verhindern, nahm die Gelegenheit wahr, als Achilles mit seinen Genossen unbewaffnet zur Feier der Vermählung kam, und ermordete ihn durch einen Pfeilschuss. Auf diesem Sarkophag sind die wichtigsten Momente dieser Sage dargestellt. Auf dem ersten Relief sehn wir in der Mitte Agamemnon mit dem Opfermesser, im Begriff den Friedensvertrag durch ein Opfer zu besiegeln; das Opfertier ist ganz klein zu Füssen des Odysseus, der neben ihm steht, angebracht. Die übrigen Griechen sind nicht im einzelnen zu benennen. Unter den Troern auf der rechten Seite der Platte ist Paris kenntlich, welcher ein Pferd am Zügel führt. Dieses Relief stammt von der Vorderseite des Sarkophages. Auf der einen Nebenseite (N. 1829) sehen wir sodann die erste Bedingung des Vertrages erfüllt: Polyxena wird mit Achilles verlobt. Die alte Frau, welche zwischen beiden erscheint, wird Hekabe sein. Die zweite Schmalseite (N. 1830) zeigt uns den Treubruch des Paris. Achill, der hier wie in der vorigen Scene waffenlos erscheint, ist am Fuss,

seiner einzigen verwundbaren Stelle, durch den Pfeil getroffen, und sinkt klagend in die Arme seiner bestürzten Genossen, während Paris sich der feigen That zu rühmen scheint.

Abg. Arch. Ztg. 1869 Taf. 13 S. 1 (O. Jahn). Hübner, Antike Bildwerke in Madrid S. 148, 292.

1831. Sarkophagdeckel an einem Grabmal der Via Appia eingemauert.

Eine Deutung der Darstellung sind wir nicht zu geben im Stande. Man sieht rechts ein paar Jünglinge vor einem Herrscher um Gnade flehen, weiterhin einen anscheinend verwundeten Jüngling von Genossen gepflegt, während ein älterer Mann mit wankenden Knieen auf die Gruppe zueilt, sodann die drei Schicksalsgöttinnen, deren eine sich an einen Pfeiler lehnt, ganz wie sonst die Muse Polymnia dargestellt wird; endlich ganz links sind einige Jünglinge mit Hunden dargestellt.

Vgl. Matz, Antike Bildwerke in Rom II S. 251, 2887 und die dort genannte Litteratur.

1832. Bruchstück eines Sarkophages in Smyrna, der vermutlich eine Gigantomachie darstellte. Die Arbeit ist nicht fein.

1833. Jason die Stiere des Aietes bändigend, Relieffragment aus Marmor, in Turin.

Jason nackt bis auf die vorne durch eine Agraffe geschlossene Chlamys, welche bei der heftigen Bewegung nach oben geweht wird, ist dargestellt, wie er den einen der Stiere bereits niedergeworfen hat und mit dem rechten Knie niederhält, während er den andern eben beim Horne zur Erde zu ziehen strebt. Dieselbe Darstellung kehrt vollständiger auf einer Reihe von Sarkophagen wieder; auch unser Bruchstück wird einem solchen angehört haben. Die Arbeit ist nicht übel.

Abgeb. *Marmora Taurinensia* II S. 22, 30. Maffei, *Museum Veronense* S. 223, 5. Millin, Mythologische Gallerie Taf. 175, 424. Vgl. Arch. Ztg. 1866 S. 233 (Jahn). Dütschke IV 121.

1834. Bruchstück eines Sarkophages aus Marmor, in Turin.

Erhalten ist nur die linke Ecke der Vorderseite mit einem jungen Seekentauren und einer Nereide. Das linke Vorderbein des ersteren fehlt, aber das in flachem Relief erhaltene rechte zeigt, dass dieser Teil des Mischwesens vom Pferd entlehnt war. Der linke Arm desselben greift mit dem Ellen-

bogen auf die Schmalseite über; in ihm wird man etwa ein Ruder vorauszusetzen haben. Mit der Rechten fasst er den Schweif eines Seewesens. Unterhalb der Nereide ist noch der Rest eines Delphines zu erkennen.

Abgeb. Millin, Mythologische Gallerie Taf. 49, 303, jedoch ungenau. Vgl. Dütschke IV 119, wo auch die frühere Litteratur angegeben ist. Dütschke glaubt nach dem Vorgang der Abbildungen in der Hand des Kentauren den Hals eines Drachen zu erkennen, dessen Kopf vor dem Gewand der Nereide sichtbar sei; mir scheint das unmöglich.

1835. Kopf in orientalischer Mütze, Akroterion von einem Sarkophag, aus Rom.

1836. Votivrelief für einen im Wagenrennen errungenen Sieg, 1880 bei den von Bohn am Westabhange der Akropolis veranstalteten Ausgrabungen in Athen gefunden.

Bei den Festen der Athena besonders war in Athen eine eigentümliche Art von Wettfahrt im Gebrauch, indem nämlich ausser dem Wagenlenker ein Gerüsteter den Wagen bestieg, und seine Geschicklichkeit dadurch bewies, dass er während der Fahrt auf- und absprang. Ein solcher Apobat ist hier neben dem, wie üblich langbekleideten Lenker auf dem Viergespann dargestellt. Vermutlich war das Relief ein Weihgeschenk, aufgestellt zum Dank für einen in solchem Wettkampf errungenen Preis. Sehr ähnlich sind die Wagenlenker und Apobaten am Parthenonfriese dargestellt.

Abgeb. Bohn, Die Propyläen S. III. *Bulletin hellénique* VII Taf. 17 S. 458 (Collignon).

1837. Reliefbruchstück in Turin.

Wir sehen einen Jüngling vor einem Viergespann, bemüht, dasselbe zurückzudrängen. Hinter ihm ist auf hoher Säule eine Vase angebracht. Da wir nicht wissen, was auf dem fehlenden Teile dargestellt war, ist eine sichere Deutung kaum zu geben.

Abgeb. *Marmora Taurinensia* II S. 24. Maffei, *Museum Veronense* S. 223, 4. Vgl. Arch. Ztg. 1864 S. 77* (Conze). Dütschke IV 174.

1838. (872.) Wagenlenker, Marmorrelief, angeblich aus Herkulanum, jetzt beim Herzog von Lonlé in Portugal.

Den langgewandeten Wagenlenker fanden wir schon am Fries des Parthenon, die voraneilende Figur ist uns nicht klar. Man könnte sie für einen Apobaten halten, einen jener Jünglinge, deren wir eben zu N. 1836 gedachten, aber diese pflegten gerüstet zu

sein. Ueberhaupt steht der antike Ursprung dieses Reliefs durchaus nicht fest.

Vgl. Kekulé, Das akademische Kunstmuseum zu Bonn S. 105, 414. 415.

1839. (392.) Votivrelief, in einer Grotte am Berge Parnes gefunden und in Athen befindlich. Pentelischer Marmor.

Wie die Inschrift lehrt, ist das Relief ein Weihgeschenk eines gewissen Telephanes an Pan und die Nymphen, die an dem Fundort, wie wir wissen, verehrt wurden. Verwandt als Bewohner der ländlichen Fluren und als Förderer und Mehrer ihres Reichtums wurden diese Gottheiten mannigfach gemeinsam verehrt und auch von den Dichtern mit einander zu oft neckischen und schelmischen Scenen verbunden. Hier sehen wir drei Nymphen — die Dreizahl ist sehr beliebt, vermutlich nach Analogie der Horen und Chariten — mit in einander gelegten Händen Reigen tanzen und Pan, der links in der Höhe sitzt, spielt die Syrinx dazu. Der jugendliche Mann, der ihren Reigen führt, ist Hermes, den auch die Dichter am Tanz mit den Nymphen Teil nehmen lassen, und dem gleichfalls die ländlichen Fluren am Herzen liegen. Vor der ersten Nymphe liegt ein Felsblock, der kunstlose Altar in diesem von der Natur gebildeten Heiligtum; die grosse Maske zur Linken soll die Mündung einer Quelle andeuten. Denn gewöhnlich zwar bezeichnen Tiermasken den Ausguss eines Brunnens, aber auch Silensmasken finden sich und durch Stierhörner charakterisirte Masken des Acheloos; wir werden daher auch diese Maske als die eines Flussgottes bezeichnen dürfen, welche die Vorstellung einer frischen Quelle erweckt und dadurch den idyllischen Charakter der Scene, wenn auch nicht fürs Auge, aber für die Phantasie erhöht. Pan ist hier, wie gewöhnlich, von sehr kleiner Gestalt, wahrscheinlich weil man dies dem dämon ja koboldartigen Wesen des Gottes entsprechend fand. Der Typus, unter welchem er hier dargestellt ist, mit übergeschlagenen Bocksbeinen die Syrinx spielend, ist höchst wahrscheinlich derselbe, unter dem er in Athen in der Pansgrotte an der Akropolis verehrt wurde. Er ist von seiner Heerde umgeben; oben sind die Köpfe dreier, unten links der einer vierten Ziege angedeutet.

Abgeb. *Ἐφημερὶς* 1852 N. 1101 vgl. 2031. Rangabé, *Antiquités helléniques* II Taf. 22 S. 745, 1081. *Annali* 1863 Taf. L, 3 S. 313 (Michaelis). Vgl. R. Schöne, Griechische Reliefs S. 58. Mitteilungen III S. 198 (Furtwängler). V S. 214 (Milchhöfer). S. 291 (Lolling). Die Inschrift lautet *Τηλεφάνης Πανὶ καὶ Νύμφαις.* — Kekulé 192. Sybel 360.

1840. Nymphenrelief aus Gallipoli, jetzt zu Wien in der Sammlung Millosicz. Weisser grobkörniger Marmor.

Abgesehen davon, dass die Gestalten nach rechts schreiten, bietet uns dies Relief eine mit der vorigen ganz übereinstimmende Darstellung, jedoch von weit besserer Arbeit. Hermes führt wieder den Reigen, in der Linken hebt er das Kerykeion. Vor ihm steht der viereckige Altar, darüber auf dem Felsen sitzt Pan. Die beiden ersten Nymphen tragen über ihrem faltigen leichten Gewand Mäntel, die dritte lässt ein leichtes Tuch um den Nacken flattern. Oben am Felsen sitzen Vögel. Die Arbeit ist ungemein flott und frisch, der Eindruck zierlich und anmutig. Wir dürfen uns das Relief im dritten Jahrhundert entstanden denken.

Die Höhle ist sehr gut als Einfassung des ganzen Bildes benutzt; unten ist noch der Zapfen erhalten, mit dem die Platte auf ihrem Untersatz befestigt war. Das vorige Stück (1839) muss im Aeusseren ganz eben so eingerichtet gewesen sein.

Abgeb. Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Oesterreich I Taf. 1 S. 4 (Gurlitt). Vgl. Newton, *Travels and discoveries in the Levant* I S. 122. Arch. Ztg. 1854 S. 512*. Dumont (*Archives des missions scientifiques, 3. série* III S. 163, 98) bemerkte noch den Rest einer Inschrift . . *Ν*|*ύμφ*[*αις*.

1841. 1842. Bruchstücke eines Reliefs, 1853 am Westabhang der Akropolis in Athen gefunden.

Wir sehen vier reichbekleidete weibliche Gestalten, die einander an den Händen halten, und im Tanzschritt sich nach rechts bewegen; von einer fünften ist noch ganz links die Hand erhalten. Auf einem dritten ebenfalls in Athen befindlichen Bruchstücke sind zwei weitere Gestalten dargestellt, so dass die Deutung auf die neun Musen die meiste Wahrscheinlichkeit beanspruchen darf.

Abgeb. *Revue archéologique N. S.* II Taf. 18 S. 105 (Beulé). Vgl. Sybel 7068, b. c.

1843. Marmorrelief aus Attika, jetzt im Louvre.

Auf einem Lager liegt ein älterer, bartloser Mann mit sehr individuellen Zügen, dessen Haupt mit einem Epheukranz geschmückt ist, und den wir demnach für einen Dichter, und zwar wohl für einen dramatischen Dichter zu halten haben. Zu seinen Füssen sitzt eine jüngere Frau, vor ihm steht ein kleiner Tisch mit verschiedenen Speisen, für Trank sorgt der kleine Weinschenk zu Häupten des Lagers. Diese ganze Darstellung ist äusserlich den sogenannten Totenmalen (N. 1052 ff.) sehr ähnlich, sogar die dort gewöhnliche Schlange

finden wir hier wieder; sie scheint von der Speise in der Hand des Mannes fressen zu wollen.

Zu dieser Gruppe schreitet der jugendliche Dionysos hin, in der Hand den grossen Thyrsos, unterstützt von einem jugendlichen Satyr. Wenn wir die Reliefs, die man früher auf den Besuch des Dionysos bei Ikarios deutete (1844), vergleichen, können wir nicht zweifeln, dass auch hier Dionysos am Male Teil zu nehmen gedenkt, zumal wir auch auf jenen Reliefs in dem Gelagerten einen dramatischen Dichter oder Schauspieler erkennen müssen. Wir werden dies Relief für das Weihgeschenk eines dramatischen Dichters halten dürfen, das er dem Dionysos als Dank für einen an seinem Feste errungenen Sieg darbrachte. Der dargestellte Gedanke ist der, dass Dionysos nun leibhaftig an dem Dankopfer und dem darauf folgenden Schmause Teil genommen und dadurch dem Weihenden noch ganz besonders seine Gunst bewiesen habe.

Da bis auf Alexander die Griechen sich nicht rasirten, wir aber bei dem Gelagerten diese Sitte bereits befolgt sehen, so gehört dies Relief schon in die makedonische Zeit; nach dem Stil würde man es spätestens in den Anfang des dritten Jahrhunderts setzen.

Abgebildet und besprochen von Deneken, *De theoxeniis* S. 50. Arch. Ztg. 1881 Taf. 14 S. 271, von dem ich nur darin abweiche, dass ich das Relief nicht für sepulkral halten kann. Die Schlange ist auch dem Dionysos heilig, und wo der Gott zum Schmause kommt, konnte auch sein Tier sich einfinden. Formal stammt sie natürlich von dem Vorbild des Totenmales. Vgl. auch N. 1135.

1844. Einkehr des Dionysos, Marmorrelief, früher in Villa Montalto, jetzt im Brittischen Museum.

Die Darstellung dieses Reliefs kehrt in einer ganzen Zahl von Wiederholungen ganz übereinstimmend wieder, vgl. N. 2149. Wir sehn auf einem Lager einen jungen Mann liegen, vor ihm steht ein Tisch mit Wein und verschiedenen Speisen. Von rechts her naht Dionysos, gefolgt von seinen Satyrn. Der Gott ist bärtig dargestellt, in ein weiches, üppiges Gewand gehüllt; ein jugendlicher Satyr stützt ihn, ein anderer ist im Begriff ihm die Schuhe auszuziehen, und wir haben darin die Absicht des Gottes angedeutet, sich neben dem jugendlichen Manne auf dem noch freien Lager niederzulassen, und an seinem Male Teil zu nehmen. Von den Satyrn hält der letzte, wie auf den besser erhaltenen Repliken deutlich ist, eine niedersinkende Mänade im Arm, ein anderer bläst die Doppelflöte. Der Hintergrund der ganzen Darstellung

46*

wird von einem mit Kränzen gezierten Gebäude, Relieftafeln, die nach gewöhnlicher Weise auf Pfeilern aufgestellt sind, und einem Palmbaum gebildet; ein Satyr ist beschäftigt, das Haus zu schmücken.

Man deutet diese Reliefs meist auf die Einkehr des Dionysos bei Ikarios, aber die Analogie des unter N. 1843 besprochenen Reliefs und die zu Füssen des Gelagerten dargestellten Masken führen vielmehr darauf, diese Reliefs für die Weihgeschenke von Dichtern oder Schauspielern anzusehn, welche die gnädige Gesinnung, die Dionysos zu ihnen gehegt und mit welcher er ihr Dankopfer aufgenommen hatte, nun in der Form ausdrückten, dass sie den Gott an ihrer Opfermahlzeit Teil nehmen liessen. Bei vielen Festen wurden so die Götter wirklich als Teilnehmer des Schmauses, der darnach benannten Theoxenien, gedacht.

Uebrigens ist es nicht sicher, dass alle diese Reliefs wirklich als Weihgeschenke gedient haben, vielmehr führt die Verwandtschaft mit den unter N. 427 ff. beschriebenen Reliefs auf die Vermutung, sie könnten auch ohne wirkliche Beziehung, rein als Verzierung kopirt sein. Auf N. 2149 scheint die Komposition so rein formal verwendet zu sein, und auch auf römischen Thonplatten, die dekorativen Zwecken gedient haben, findet sie sich.

Abgeb. *Ancient marbles* II Taf. 4. Ellis, *Townley gallery* II S. 140. Vgl. Deneken, *De theoxeniis* S. 54. O. Jahn, Arch. Beiträge S. 198. Göttling, *Explicatio anaglyphi Parisini,* und die dort angeführte Litteratur.

1845. Votivrelief aus Marmor, im Brittischen Museum.

Von den dargestellten Gottheiten ist zunächst Athena kenntlich an Helm, Aegis und Lanze. Auch die Göttin in der Mitte vermögen wir zu benennen, es ist die Göttermutter, zu deren Füssen zwei Löwen sitzen, die auf dem Haupte den üblichen hohen Kopfschmuck trägt; vgl. N. 1133. Der bärtige Gott rechts könnte nach seiner Keule für Herakles gelten, aber zu dieser Deutung passt die hohe, nach oben sich verjüngende Kopfbedeckung ebenso wenig als das Scepter und der weite Mantel. In der ganzen Erscheinung stimmt derselbe durchaus mit der bärtigen Gottheit überein, welche sich auf Weihereliefs aus Kleinasien zu der Göttermutter gesellt findet, und ist auch wohl mit dieser identisch, aber eine Deutung vermögen wir nicht zu geben; vgl. die folgende Nummer. Auch den Grund, warum hier Athena mit der Göttermutter vereinigt ist, können wir nicht angeben.

1846. Votivrelief an die Göttermutter, in der Sammlung der Akademie zu Petersburg befindlich.

Das Relief, dessen etwas roh gearbeitete Formen durch Verwitterung ziemlich undeutlich geworden sind, zeigt in der Mitte die Göttermutter, die mit der Linken ihr Tamburin erhebt, in der Rechten vermutlich die Schale hält. Zu ihren Füssen kauert der Löwe. Links vor ihr steht ein Jüngling im leichten Mantel, der nach Analogien zu schliessen in der Rechten eine Kanne hielt, aus welcher er der Göttin die Spende eingeschenkt. Auf einigen Reliefs ist dieser Jüngling durch den Heroldstab als Hermes bezeichnet, vielleicht hielt er denselben auch hier in der Linken. Man hat darauf hin in diesem Jüngling Kadmilos erkannt, wie ein mit Hermes identifizirter Dämon auf Samothrake hiess. Der bärtige, ein Scepter haltende Gott rechts findet sich öfters mit der Göttermutter verbunden (vgl. das vorhergehende Relief), doch ist eine sichere Deutung desselben noch nicht gelungen.

Vgl. über die angedeutete Gottheit Arch. Ztg. 1880 S. 9 (Conze).

1847. (674). Votivrelief aus Marmor, in Thyrea entdeckt, jetzt in Athen.

Der Sinn der Darstellung ist trotz der beigeschriebenen Namen dunkel. Neben einem Baume steht auf hoher runder Säule ein kleines Götterbild, im Aussehn der Artemis ähnlich, und auf niedriger, breiter Basis eine andere Figur, die durch die Inschrift als Euthenia, d. h. der Ueberfluss oder besser die Ernte, bezeichnet wird. Gegenüber sitzt auf einem Sessel eine grosse weibliche Gestalt, auf welche man die Inschrift Telete, d. h. die Festfeier, beziehen würde, wenn sich nicht an ihrem Sessel die andere Bezeichnung Epiktesis, der Erwerb, befände. Die Inschrift Telete auf das Figürchen auf der Säule zu beziehen, geht nicht gut an, und so müssen wir wohl annehmen, dass diese sich auf die ganze Darstellung, nicht auf eine einzelne Person bezieht. Das Relief scheint einigen, dem Ackerbau günstigen Gottheiten den Dank auszusprechen. Nach den Formen der Inschrift ist es nicht vor dem ersten vorchristlichen Jahrhundert entstanden.

Abgeb. *Expédition de Morée* III Taf. 90, 2. Le Bas Taf. 98 *bis*. Bötticher, Baumkultus N. 48. *Annali* 1829 Taf. C, 1 S. 132. 1837 S. 117 (Gerhard). Vgl. O. Müller, Handbuch § 52, 2. Welcker, Griechische Götterlehre III S. 137. 232. Kekulé 284. Sybel 348.

1848. Anathem an die Dioskuren, Relief aus bläulichem Marmor in Sparta.

In der Mitte steht ein steifes weibliches Götterbild auf einer kleinen Basis; auf dem Haupt trägt es einen grossen, korbartigen Schmuck, von beiden Händen hängen heilige Wollbinden herab. Auf beiden Seiten stehn in ganz übereinstimmender Haltung zwei Jünglinge mit Lanze und Schwert, einen Pilos auf dem Kopfe. Es sind die Dioskuren und die Göttin in der Mitte wird wohl dem entsprechend Helena sein. Die Inschrift, deren Buchstaben auf die letzten Jahrhunderte v. Ch. führen, bezeichnet das Relief als Weihung der Personen, die bei einem grossen Fest am feierlichen Opfermahl Teil gehabt.

Abgeb. *Annali* 1861 Taf. D, 2 S. 39. Die Inschrift lautet *Οἱ σιτηθέντες ἐπὶ Ἄνσε* . . . Vgl. Mitteilungen II S. 383, 203 und über die Wollbinden Arch. Ztg. 1883 S. 283 (Schreiber).

1849. Votiv an Apollo, Marmorrelief im Brittischen Museum, früher in Cavaceppi's Besitz. Ergänzt ist nur Unbedeutendes; eine Flamme, die früher über dem Gerät in der Hand des Apollo — es ist wohl ein Plektron — angebracht war, ist jetzt wieder entfernt.

Rechts sitzt Apollo auf dem Omphalos, dem heiligen Stein in Delphi, der für den Mittelpunkt der Erde galt, vor ihm stehn zwei Frauen, durch ihre Grösse als Göttinnen bezeichnet, und deshalb wohl Artemis und Leto zu benennen. Auffällig ist die Tracht der einen: sie hat ihr kurzes Obergewand hinten über den Kopf gezogen während es von vorne herabhängt. Was sie in der Hand trägt ist nicht zu erkennen. Diesen drei Gottheiten naht sich ein Vater mit seinen beiden Söhnen; sie tragen alle drei den Chiton und kurzen Mantel. Ueber dem Chiton erscheint am Aermel noch ein Stück Panzer, von dem sonst wunderlicher Weise nichts zu sehn ist. Die Inschrift unten bezeichnet das Relief als die Weihung eines Hippokrates an Paian Apollon.

Abgeb. *Ancient marbles* II Taf. 5. Cavaceppi, *Raccolta* III Taf. 1. Ellis, *Townley gallery* II S. 135. Vgl. O. Jahn, Bilderchroniken S. 48, 313. Die Inschrift ist nach der Abschrift, welche ich der Freundlichkeit Percy Gardner's verdanke, so herzustellen: *Σ[ὴν] χάρ[ιν ὦ βα]σιλεῦ Παιάν, ἑκατηβόλ' Ἄπολ[λον] Ἱπποκ[ράτης . . . . . ο]υ παῖς ἀνέθηκ[α] τόδε.* Die früheren Ergänzungsversuche CIG. II 1946. Kaibel, *Epigrammata graeca* 799 sind verfehlt.

1850. Zwei Haarflechten, Relief aus Marmor, von Leake im Thessalischen Theben gefunden, und 1839 dem Brittischen Museum geschenkt.

Den Göttern seine Haare zu weihen ist eine im ganzen griechischen Altertum verbreitete Sitte, und eine solche Weihung gewissermassen monumental zu verewigen durchaus der hellenischen Auffassung gemäss.

Die Inschrift lehrt uns, dass zwei Brüder, Philombrotos und Aphthonetos ihr Haar dem Poseidon dargebracht haben, vermutlich als sie dem Knabenalter entwachsen das lange Haar, die Tracht der Kinder, abschnitten.

Abgeb. Millingen, *Ancient unedited monuments* II Taf. 16, 2. Die Inschrift *Φιλόμβροτος καὶ Ἀφθόνητος Δεινομάχου Ποσειδῶνι* CIG. I 1769. Newton, *Ancient greek inscriptions* II S. 29, 163. *Anth. Pal.* VI 164 weiht ein Schiffbrüchiger sein Haar den Meergottheiten, weil er sonst nichts mehr besitze; bezöge sich unser Relief auf einen solchen Fall, so würde die Inschrift wohl nicht davon schweigen.

1851. 1852. Zwei Votivreliefs, vom Earl of Aberdeen aus der Nähe von Sparta mitgebracht, seit 1861 im Brittischen Museum.

In der Mitte eines jeden dieser beiden grossen Reliefs ist eine flache Schale von innen dargestellt, in welche die Inschriften eingegraben sind, bei dem ersten *Κλαυ(δία) Ἀγήτα Ἀντιπάτρου ἱέρεια*, beim zweiten *Ἀνθούση Δαμαινέτου ὑποστάτρια*. Das erste dieser Reliefs ist also von einer Priesterin geweiht, das andere ebenfalls von einer beim Tempel angestellten Frau, die ihrem Titel nach die Verpflichtung gehabt haben wird, die eigentliche Priesterin zu den feierlichen Opfern zu schmücken. Eine ähnliche Verrichtung wird auch der ersten, die sich einfach als Priesterin bezeichnet, obgelegen haben, und daraus erklärt sich dann die auffällige Darstellung des Putzgerätes rings um die mittlere Schale. Man sieht Schuhe, Haarnetze, Spiegel, Kämme, Nadeln, Schminkbüchsen und mancherlei andere, nicht genau bestimmbare Gegenstände. Welchem Gotte diese Reliefs geweiht waren, können wir nicht mit Sicherheit angeben.

Abgeb. Zeitung für die elegante Welt 1805 S. 10 (S. Bartholdy). Vgl. Michaelis, *Ancient marbles* S. 118. CIG. I 1466. 1467, wo weitere Litteratur genannt ist. Newton, *Ancient greek inscriptions* II S. 4, 141. 142.

1853. Nike, Relief von weissem Marmor in Thespiä.

Die Siegesgöttin steht ziemlich ruhig da; in welcher Handlung sie ursprünglich begriffen war, ist nicht mehr mit Sicherheit zu sagen, vielleicht hatte sie einen Schild auf die Säule gesetzt, die neben ihr erscheint. Denn dass diese zur Komposition gehört, nicht etwa Rest der architektonischen Ein-

fassung ist, zeigt die schräge Stellung der Basis zur Fläche des Reliefs.

Der Eindruck des Werkes ist nicht sehr günstig. Die in der Hüfte zu breite, in der Brust zu schmale Gestalt weist auf verhältnissmässig späte Entstehung, eben so wie die Entblössung des Oberkörpers, die sich in der älteren Zeit bei Nike nicht findet.

Vgl. Mitteilungen III S. 415, 195 (Körte). Ulrichs (Reisen und Forschungen II S. 86, wo natürlich der 'lebensgrosse geflügelte und halbbekleidete weibliche Tiger' statt einer solchen Figur nur der Phantasie des Setzers entsprungen ist; vgl. *Annali* 1848 S. 22) hielt das Relief für ein Grabmal; schwerlich mit Recht.

1854. Vermeintlicher Polybios, Relief aus Marmor von Dolianà, zu Kleitor in Arkadien gefunden.

Der Krieger, welchen dies Relief darstellt, ist für den berühmten Geschichtschreiber Polybios erklärt worden. Wir wissen nämlich, dass diesem mehrere Städte aus Dankbarkeit für seine vermittelnde und ordnende Thätigkeit nach der Zerstörung von Korinth (146 v. Ch.) Denkmäler errichtet haben, von denen wenigstens einige sicher solche Reliefstelen waren. Nun hat sich an der oberen Leiste dieses Reliefs ehemals ein Epigramm befunden, welches natürlich Namen und Verdienst des Dargestellten nannte. Erhalten ist von demselben nur der Anfang des zweiten Verses *ἀντὶ καλῶν ἔργων εἴσατο . . .*, aber dieser selbe Anfang findet sich wieder in einem Epigramm, das in Olympia zu Ehren eines Polybios, Sohnes des Lykortas angebracht war. Dieser Polybios lebte nun zwar erst in christlicher Zeit, ist also sicher nicht der Historiker, aber bei der Uebereinstimmung der Namen sowohl des Geehrten selbst wie seines Vaters lag die Vermutung nahe, dasselbe Epigramm welches uns in Olympia vollständig erhalten ist, habe ehemals auch auf unserer Stele gestanden, und da dieselbe in der That den letzten Jahrhunderten v. Ch. angehören wird, schien die Folgerung unabweislich, dass dieses Relief also eines der dem Polybios errichteten Denkmäler sei. Dass er als Krieger dargestellt sei schien sich daraus zu erklären, dass er einmal die Würde eines Hipparchen bekleidet hatte.

Aber diese scheinbar so sichere Verknüpfung der verschiedenen Thatsachen kann nicht richtig sein. Zunächst sind grade die erhaltenen Worte des Epigrammes so allgemein, dass sie auf jeden sich anwenden liessen, und dass die Griechen dieselbe einmal typisch ausgeprägte Redewendung immer zu wiederholen, einen glücklich gefügten Vers durch blosse Aen-

derung des Namens auf die verschiedensten Personen anzuwenden sich nicht im geringsten scheuten, lehren die erhaltenen Epigramme zur Genüge. Man will allerdings auf unserem Steine die Reste des Namens des Polybios erkennen, auf jeden Fall sind sie sehr ungewiss, und uns ist es nicht gelungen, sie mit einiger Sicherheit festzustellen. Aber selbst wenn dies richtig wäre, wenn in diesem Epigramm und also dem Relief ein Polybios, Sohn des Lykortas, geehrt worden wäre, könnten wir die Beziehung grade auf den Geschichtschreiber nicht für richtig halten. Wir kennen ausser dem Historiker und dem durch das olympische Epigramm Gefeierten noch einen Polybios, dessen Vater Lykortas hiess, und erkennen daraus, wie beliebt diese Namen später im Peloponnes waren, und es kann also ein beliebiger Mann dieses Namens sein, auf den sich die Stele bezieht. Dass es der Geschichtschreiber nicht sein kann, folgt aus dessen Lebenszeit. Wir wissen, dass Polybios im Jahre 181 schon zum Gesandten gewählt wurde, obschon er dazu eigentlich noch zu jung war; offenbar nahm er damals schon an der Volksversammlung Anteil, war also mindestens dreissig Jahre alt. Er kann demnach nicht später als 211 v. Ch. geboren sein, und war also 146, dem Jahre, in welchem das Denkmal errichtet wäre, mindestens fünfundsechzig Jahre alt. Der Dargestellte ist aber ein junger Mann von höchstens dreissig Jahren. Auffällig würde es weiter auch sein, dass man für eine doch grade friedliche Thätigkeit Polybios als Krieger dargestellt hätte; dass auch er in seiner Jugend einmal Hipparch gewesen, kann als Grund dafür nicht angeführt werden, da dies eben mehr oder minder für alle vornehmen jungen Leute zutrifft. Diese kriegerische Stellung ist für den Charakter des Polybios nicht im geringsten bezeichnend, und auf einen klaren, anschaulichen Ausdruck seines Wesens kam es doch vor allem an. Selbst daran müssen wir schliesslich einen Zweifel äussern, ob der Dargestellte wirklich ein Reiteroffizier sei; uns macht er mehr den Eindruck eines schwer bewaffneten Fusssoldaten.

Abgeb. Mitteilungen VI Taf. 5 S. 154 (L. Gurlitt). Vgl. Arch. Ztg. 1881 S. 153, wo Milchhöfer die Deutung auf Polybios gegeben hat. Die Handbewegung des Kriegers findet sich auf N. 1012. 1013 wieder; ihre Bedeutung steht nicht fest.

1855. Helios auf seinem Gespann, Metope aus Marmor, von Schliemann in Ilion gefunden, jetzt mit anderen Resten der Metopen desselben Tempels in Berlin befindlich.

Gegen die Gewohnheit der älteren griechischen Kunst

sind hier die Triglyphen mit der Metope aus einem Stück gearbeitet. Die Darstellung selbst ist geschickt, aber nicht gerade in allem sorgfältig; es fällt z. B. unangenehm auf, dass von dem Wagen des Gottes selbst nichts zu sehen ist, auch der Strahlenkranz, welcher das Haupt des Helios umgiebt, ist etwas plump. Aus den Resten der anderen Metopen erkennen wir, dass dieser Helios zu einer Darstellung der Gigantomachie gehörte, aber auch historische Kämpfe scheinen dargestellt gewesen zu sein, und es ist also wahrscheinlich, dass auch hier wie z. B. im Attalischen Weihgeschenke Ereignisse der Sage und der Wirklichkeit in Parallele gestellt waren. Entstanden sind diese Skulpturen kaum vor dem zweiten Jahrhundert v. Ch.

Abgeb. Schliemann, Ilios S. 695. Troja S. 225. Arch. Ztg. 1872 Taf. 64 S. 57 (E. Curtius) Vgl. 1884 S. 223 (O. Rossbach).

1856. Hochzeitszug des Poseidon und der Amphitrite, Relief von Parischem Marmor, ehemals im Palast Santa Croce in Rom, jetzt in der Münchener Glyptothek.

Von beiden Seiten her bewegt sich ein Zug von Seewesen auf die Mitte zu und scheint im Begriffe, von hier aus gemeinsam nach vorne zu ziehen; diese Anordnung ist von glücklichster Wirkung, es wird dadurch jede Einförmigkeit vermieden und die Hauptgruppe, der Wagen des Poseidon, konnte in die Mitte der ganzen Darstellung gesetzt werden. Poseidon, in dessen Arm ein Dreizack aus Erz geruht zu haben scheint, lenkt selbst das Gespann, Tritonen von phantastischer Bildung, die auf einem Muschelhorne und einer Leier musiziren. Neben ihm hat die Braut Platz genommen, eine zarte Gestalt, in deren Haltung sich eine gewisse Schüchternheit deutlich ausspricht. Hinter dem Wagen folgt ein phantastisch geformtes Seetier, das ein voraufflatternder Erot am Zügel führt, während ein zweiter auf dem Schweif des Untieres sitzt. In den Windungen des Tieres selbst ruht in graziöser Haltung eine Nereide im feinen, durchscheinenden Gewand, die eben im Begriff scheint, in die Schale in ihrer Linken einzuschenken. Hiervon durch einen Pilaster getrennt folgt eine weitere Gruppe, zwei Nereiden, die auf einem ungeheuren Meerdrachen Platz genommen haben, ein Erot führt ihn am Zügel, ein bärtiger Triton scheint zum Schutz der Mädchen zugegen. Die Spitze des von der andern Seite kommenden Zuges bildet die Brautmutter, Doris, kenntlich an den beiden Fackeln; ihr folgt auf einem Seestier, den wieder ein Erot zügelt, eine

Nereide mit einem Kästchen, wohl einem Brautgeschenk, und wieder durch einen Pilaster getrennt, eine Gruppe von einem Meerdrachen, der eine Nereide trägt, und einem löwenfüssigen Triton, auf dessen Rücken eine zweite Nereide gelagert ist.

Die grosse Schönheit und Anmut, welche sich in allen Gestalten des Frieses zeigt, hat an Skopas als den Urheber dieses Werkes denken lassen. Aber die spielende Verwendung der Eroten, ihre schon ganz natürliche Bildung — die ältere Kunst hat Kinder nicht in den ihnen eigentümlichen Proportionen, sondern wie Erwachsene nur in kleinerem Massstabe gebildet — und eine gewisse Nachlässigkeit ja Plumpheit der Ausführung hindern, dem Werke eine so frühe Entstehung zuzuschreiben. Wir möchten das Werk etwa dem letzten Jahrhundert v. Ch. zuteilen. Die beiden Pilaster weisen auf ehemalige architektonische Verwendung hin, über diese selbst ist eine sichere Vorstellung noch nicht gewonnen.

Abgeb. Overbeck, Kunstmythologie Taf. 13, 16 III S. 361. Leipziger Berichte 1854 Taf. 3—8 S. 160 (O. Jahn); vgl. 1876 S. 110 (Overbeck). Brunn, Beschreibung der Glyptothek [4] S. 146, 115. Münchener Sitzungsberichte 1876 I S. 342.

1857. Kampf zwischen Griechen und Persern, Fragment eines Reliefs aus Marmor, rechts und links unvollständig, 1690 gefunden, jetzt in Brescia.

Rechts sind zwei Schiffe sichtbar, die sich noch am Ufer, aber schon in dem unten angedeuteten Wasser befinden; Barbaren stehen darin und verteidigen sich gegen die auf dem Lande herandringenden Griechen. Ein bärtiger Krieger, nackt wie alle seine Genossen, stützt und schützt einen am Strand niedergesunkenen Jüngling, welcher mit der ermatteten Hand noch bestrebt scheint, das eine Schiff festzuhalten. In diesem steht ein bärtiger, vollständig bekleideter Perser, welcher in den hoch erhobenen Händen eine Waffe gegen den Griechen schwang. In dem anderen, rechts dargestellten, Fahrzeug ist ein bärtiger, nackter Schiffer bemüht, mit einer Stange vom Lande abzustossen, ein zweiter kauert auf dem Bord und ist einem Sklaven behülflich, einen schwer verwundeten bärtigen Perser noch in's Schiff zu retten; unten rechts sitzt ein anderer Barbar verwundet an der Erde. Darüber ist der rechte gerade aufgestützte Arm einer nach rechts gewendeten weiblichen Gestalt — die lange Locke auf der rechten Schulter beweist, dass es eine Frau ist — von etwas kleineren Maassen sichtbar; der Gegenstand, auf welchem ihre Hand ruht, scheint ein

etwas überragender Fels zu sein, und ihre Deutung auf eine Ortsgottheit ist darnach höchst wahrscheinlich, zumal ihr Oberkörper nackt war, an eine sterbliche Zuschauerin also nicht zu denken ist. Die linke Hälfte des Reliefs zeigt den Kampf noch auf dem festen Lande. Ein bärtiger persischer Reiter wird von einem jungen Griechen am Kopf gefasst, und vom Pferde gerissen; vor dieser Gruppe, sie zum Teil verdeckend, zückt ein bärtiger Grieche den Speer auf einen niedergeworfenen Barbaren, welcher unfähig zu ernstem Widerstand seinen Gegner in wilder Wut in die Wade beisst.

Dass hier ein geschichtliches Ereigniss, ein Kampf gegen Perser, dargestellt sei, kann man nicht wohl bezweifeln; unsicherer ist die Beziehung auf eine bestimmte Schlacht. Meist hat man an den Rückzug der Perser von Marathon gedacht, und wohl mit Recht, wenn auch die Reiterei an diesem Kampfe nicht beteiligt war und die Darstellung also nicht für ganz genau gelten kann. In dem niedersinkenden Griechen dürfen wir dann wohl Kynegeiros erkennen, werden aber weitere Benennungen als zu unsicher vermeiden. Ueber den Stil vgl. die folgende Nummer.

Abgeb. *Museo Bresciano* I Taf. 51. Arch. Ztg. 1866 Taf. 215, 1 S. 221 (O. Jahn). Vgl. Heydemann, Mitteilungen aus den Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien S. 29, 51. Dütschke IV 366.

1858. Kampf am Strande, Bruchstück eines ähnlichen Reliefs von Marmor, aus der Sammlung Grimani nach Venedig gelangt. Die Einfassung rechts und links sowie der Kopf des Mannes, welcher den Stein schleudert, sind modern.

Drei ans Land gezogene Schiffe werden von den Griechen gegen einen von rechts herandringenden Feind verteidigt. Das erste derselben ist fast ganz von dem zweiten verdeckt; in diesem letzteren stehen zwei Krieger, deren einer im Begriff ist einen Stein auf die Gegner zu werfen. Im dritten Fahrzeug befinden sich zwei Jünglinge; der eine ist unthätig, der andere erhebt die Hand, doch bleibt undeutlich, was er etwa thut, zumal der Arm mit Lanze, welcher hinter ihm erscheint, wohl zu einer dritten jetzt verlorenen Gestalt gehörte. Ein anderer Jüngling ist bemüht, von aussen über den Bord in das Schiff zu klettern. Am Strande liegen Tote; ein bärtiger unter dem Steuerruder des zweiten Schiffes, ein jüngerer mit Chiton bekleideter, dessen gezwungene Lage unangenehm auffällt, endlich ein rücklings niedergesunkener, von dem fast nur noch die Beine erhalten sind. Das Stück

der Platte, welches die Angreifer darstellte, ist verloren, nur ganz rechts ist der Rest eines Beines übrig, der wohl einem solchen angehörte. Der dargestellte Augenblick ist auf die Verteidigung des Schiffslagers vor Troja bezogen worden; nicht mit Recht, da es sich offenbar um einen Rückzug auf die Schiffe handelt, so dass die Deutung auf den Kampf mit Telephos mehr für sich hat. Doch könnte man auch an geschichtliche Ereignisse denken.

Eine grosse Aehnlichkeit mit dem eben besprochenen Relief fällt ohne weiteres auf; nicht nur der Gegenstand ist verwandt, auch der Stil, die Grösse und die architektonische Verzierung. Man hat deshalb geglaubt, in diesen Stücken Reste eines grösseren Frieses zu besitzen, dessen attischer Ursprung durch ein in Athen gefundenes Fragment — es ist eine Replik des ins Schiff kletternden Jünglings — fest stünde. Aber die verschiedenen Maasse der architektonischen Glieder verbieten einen so engen Zusammenhang anzunehmen, und da die Seewesen, welche auf dem Venezianischen Relief die Schiffe schmücken, offenbar späteren Geschmack verraten, so können wir wohl in beiden Reliefs Reste verschiedener dekorativer Werke sehen, deren Vorbilder dann allerdings in Athen entstanden wären.

Abgeb. Zanetti, *Delle antiche statue* II Taf. 40. Valentinelli, *Marmi scolpiti* Taf. 48. Arch. Ztg. 1866 Taf. 214 S. 217 (O. Jahn). Vgl. R. Schöne, Griechische Reliefs Taf. 10, 56 S. 30. Dütschke V 295. Bei dem Relief in Venedig ist der Karnies ohne das Kymation bei einer Erhebung von 0,06 m über den Reliefgrund 0,065 m hoch, bei dem in Brescia bei 0,05 m Erhebung dagegen 0,08.

1859. Gigantomachie, Bruchstück eines Frieses von Carrarischem Marmor, früher in Villa Mattei, seit Pius VII im Vatikan. Ergänzt ist der Kopf der Artemis; die übrigen Ergänzungen sind im Abguss weggelassen.

Während Artemis ihren Gegner mit dem Bogen bedroht, und ihr Hund mit der einen der Schlangen, in welche die Beine des Giganten ausgehen, kämpft, greift eine zweite, reich bekleidete Göttin mit zwei Fackeln die menschlich gebildeten Giganten an, welche mit vereinten Kräften einen grossen Stein auf sie zu schleudern versuchen. Man hat diese Göttin Hekate genannt, aber sicher ist diese Bezeichnung keineswegs.

Der Hintergrund des Reliefs ist mit Felsen und Bäumen belebt, doch sind die letzteren nach Art der hellenistischen Reliefs so angebracht, dass sie nur den leeren Raum zwischen den Gestalten füllen, nicht die Umrisse dieser selbst durch-

schneiden. Das Relief ist erst in römischer Zeit verfertigt, wie sich aus dem Material ergiebt. Aber auch sein Original kann nicht viel älter sein. Wenigstens ist der schlangenfüssige Gigant Kopie nach dem einen Gegner des Zeus am Pergamenischen Altar. Vielleicht stammen auch die übrigen Motive dorther.

Abgeb. Müller-Wieseler II Taf 67, 848. Overbeck, Kunstmythologie Taf. 5, 2a; II S. 381. Stark, Gigantomachie auf antiken Reliefs Taf. 1, 1 S. 7, wo auch sonstige Litteratur genannt ist. Seine Annahme, das Relief stamme vom Tempel des Jupiter Tonans, ist ganz unbeweisbar. Vgl. die folgende Nummer. Wegen des Pergamenischen Vorbildes vgl. Jahrbuch der k. Preussischen Kunstsammlungen I S. 172.

1860. Bruchstück eines Reliefs, auf dem Palatin in Rom gefunden.

Das Bruchstück stimmt genau mit den entsprechenden Teilen des Gegners der Artemis auf dem eben besprochenen Relief überein, es ist deshalb vermutlich der Rest einer gleichen Darstellung.

Der Umstand, dass wir in diesem Relief den Rest einer genauen Kopie des unter N. 1859 besprochenen besitzen, ist der Annahme, jenes stamme von einem monumentalen Bau, durchaus nicht günstig.

1861. (493.) Die Geburt des Erichthonios, Bruchstück eines Reliefs von Marmor, in Hadrians Villa bei Tivoli gefunden, jetzt im Vatikan.

Durch analoge Vasenbilder hat die Darstellung dieses Fragments bestimmt werden können. Es ist die Uebergabe des erdgeborenen Erichthonios an seine Pflegerin Athena, von welcher aber nur die untere Hälfte erhalten ist. Gaia, in deren Schooss er geworden ist, überreicht ihn. Ihre Formen und die üppige Fülle der Haare geben den Eindruck reicher Mütterlichkeit, und da sie ähnlich wie die Lokalgötter, nicht frei ist von ihrem Element, so steht sie nicht frei auf dem Boden, sondern ragt nur, als hafte sie in ihm, mit halbem Leibe hervor. Der hinter ihr erhaltene Fuss ist männlich, jedoch ist der Name der fehlenden Figur nicht mit Sicherheit zu bestimmen.

Der Stil dieses Reliefs erinnert lebhaft an Werke der von Phidias abhängigen attischen Kunst, besonders die Gewandung der Gaia ist bei Denkmälern dieser Zeit sehr gewöhnlich. Das Relief aber für ein Werk dieser Epoche zu halten hindert uns der freiere Charakter einiger auf einer vollständigeren Wiederholung erhaltenen Figuren, welcher sich in manchen Einzelheiten auch an diesem Bruchstück merken lässt. Be-

sonders ist die Bildung des kleinen Erichthonios für die Zeit des Phidias nicht denkbar, da die griechische Plastik erst nach Praxiteles zu einer solchen natürlichen Darstellung des Kinderkörpers gelangt ist. Wir glauben demnach, dass der Meister dieses Reliefs zwar seinen Stil und Geschmack an den attischen Werken der älteren Zeit gebildet hatte, selbst aber einer weit jüngeren Epoche angehörte.

Abgeb. F. A. Visconti und Guattani, *Museo Chiaramonti* I Taf. 44. *Monumenti* I Taf. 12, 2. Die im Text gegebene Erklärung ist von Panofka (*Annali* 1829 S. 298) aufgestellt, auch für das übereinstimmende Pariser Exemplar. Auf letzterem ist die Figur, von welcher hier nur ein Fuss vorhanden, wenigstens zur Hälfte erhalten. Panofka erklärte sie für Hephaistos, was dahin gestellt sein mag, aber männlich — was von anderer Seite bestritten ist — scheint sie zu sein; der am vatikanischen Exemplar erhaltene Fuss ist es gewiss.

Die Erklärung Panofka's ist bestritten von E. Braun (*Annali* 1841 S. 91). O. Jahn, Arch. Aufsätze S. 60 — aber vgl. Vasensammlung König Ludwigs N. 345 —. Müller-Wieseler II Taf. 35, 400. 401. Stephani (*Compte rendu* 1859 S. 68). Ein Vasenbild, das Zeus bei der Uebergabe anwesend zeigt, ward Veranlassung auf eine ältere Deutung zurückzugreifen, und unter Voraussetzung eines gar nicht überlieferten Mythus zu glauben, es sei die Uebergabe des jungen Dionysos an Pallas dargestellt. Aber eines der längst bekannten Vasenbilder (*Monumenti* III Taf. 30) stellt unzweifelhaft die Geburt des Erichthonios dar, und die wechselnden Nebenfiguren dürfen die Deutung nicht beeinflussen. Seit der Veröffentlichung des Vasenbildes *Monumenti* X Taf. 49 scheint ein Zweifel an der Deutung unmöglich. Vgl. *Annali* 1877 S. 439 (Flasch). Strube, Studien über den Bilderkreis von Eleusis S. 85 und oben N. 120.

1862. Geburt der Athena, marmorne Brunnenmündung unbekannten Fundortes, jetzt im Museum zu Madrid. Die regelmässigen Vertiefungen, welche die Stelle einiger Köpfe und Glieder einnehmen, rühren von einer beabsichtigten oder wieder entfernten Ergänzung her.

Vor Zeus, der auf hohem Throne da sitzt, erscheint lebhaft nach rechts eilend die neugeborene Göttin; Nike fliegt herbei um sie zu bekränzen, während hinter dem Throne Prometheus oder Hermes — die Jugendlichkeit lässt uns nicht an Hephäst denken —, welcher das Haupt des Göttervaters mit dem Beile gespalten hat, wie im Schrecken über das Wunder nach links entweicht. Den Rest des Reliefs füllt eine zweite Gruppe von drei Frauengestalten, die drei Parzen, die also hier sogar bei der Geburt der Göttin zugegen sind, wie sonst nur bei der gewöhnlicher Sterblicher. Die beiden Gruppen, von denen auch andere Wiederholungen vorhanden sind — siehe N. 1863 1865 —,sind sicher nicht gleichzeitig und als Einheit entworfen; die Parzen scheinen erst in römischer Zeit entstanden zu sein,

während das Original der Athenageburt recht wohl noch in die Blütezeit der attischen Kunst gehören könnte. Dass sie allerdings auf die Darstellung im Ostgiebel des Parthenon zurückgehe, ist nicht zu beweisen, doch dürfen wir wohl annehmen, dass die Gruppe des Phidias der unseren im Grossen und Ganzen analog gewesen ist. Die Nike war ja allerdings nicht so dargestellt, wie auch wohl Prometheus, aber ähnlich muss Athena gewesen sein, in voller Grösse und lebhafter Bewegung, während die Plötzlichkeit ihrer Erscheinung sich in dem Staunen der Götterwelt spiegelte.

Abgeb. *Museo Español de antiguëdades* V zu S. 235. Schneider, Die Geburt der Athena Taf. 1, 1 S. 32. Rada y Delgado, *Catálogo del museo arqueológico nacional* I zu S. 162, 2691. Vgl. N. 1863— 1865.

1863. 1864. (752.) Geburt der Athena, Marmorrelief, dessen Figuren getrennt gefunden und leider auch getrennt geblieben sind, indem der Restaurator jede Figur besonders umrahmt hat. Ausserdem sind neu die rechte Hand des jugendlichen Gottes, der linke Vorderarm und das linke Bein des Zeus. Das Relief stammt aus dem Besitz des Marchese Rondinini und ist von W. von Humboldt erworben, auf dessen Schloss Tegel es sich befindet.

Es ist nur ein Bruchstück der unter 1862 besprochenen grösseren Komposition; Pallas die natürlich auch hier, in voller Grösse dargestellt war, fehlt jetzt. Erhalten ist nur der Gott, welcher den Schlag gethan hat und sich erstaunt oder halb erschrocken über die wunderbare Erscheinung der Pallas unwillkürlich ein wenig zu entfernen scheint, und der sitzende Zeus.

Abgeb. Winckelmann, *Monumenti inediti* II Titelblatt. Schneider, Die Geburt der Athena Taf. 1, 2 S. 36, 15. Vgl. Waagen, Schloss Tegel S. 13.

1865. (746.) Die Parzen, Marmorrelief, um's Jahr 1770 in Villa Palombara in Rom gefunden und von dem Besitzer Principe Massimi im Jahre 1810 an W. von Humboldt verkauft, in dessen Schloss Tegel es sich befindet. Zuerst fehlte das Oberteil der Figur zur Linken, es wurde aber, als bereits Thorvaldsen und Rauch die Restauration beendigt hatten, in der Werkstätte des Bildhauers Malatesta in Rom aufgefunden und dem Uebrigen hinzugefügt. Neu sind an dieser Figur der Leib und der rechte Arm, an ihrer Nachbarin ebenfalls der rechte Arm und an der dritten Figur die linke Hand und die Finger der rechten nebst Rolle, Globus und Pfeiler.

Die sitzende Klotho spinnt den Lebensfaden, die mittlere, Lachesis, zieht mit abgewandtem Kopf aus einem Bündel von drei Lostäfelchen eins heraus, die letzte, Atropos, schrieb — denn die Restauration ist, wie N. 1682 beweist, falsch — den von der Schwester verkündeten Schicksalsspruch auf ein Täfelchen. Es ist ein stetiger Fortgang des Gedankens in den drei Figuren ausgedrückt: dem Leben, das Klotho anspinnt, zieht Lachesis sein Schicksalslos, Atropos aber zeichnet dies Los als unveränderlich fest in das Buch des Schicksals ein.

Das Relief ist natürlich nur Fragment, die Atropos weist deutlich auf nachfolgende Figuren hin, sie würde eine andere Stellung erhalten haben, wenn das Relief vollständig wäre. Ob aber auch bei diesem Exemplar wie bei N. 1682 die Geburt der Athena oder was sonst folgte, lässt sich nicht sagen.

Das Werk ist römischen Ursprungs; denn die Handlung der mittleren Parze entspricht einer spezifisch italischen Sitte. Das Losorakel im Allgemeinen ist freilich auch den Griechen nicht fremd, aber in dieser Form doch nur aus Italien bekannt. Es haben sich kleine Lostäfelchen von Bronce mit lateinischen Inschriften *(sortes)* erhalten, die den hier dargestellten fast in allen Punkten entsprechen.

Die Parzen werden in der alten Kunst immer jung dargestellt, während einige alte Dichter und neuere Künstler sie als Greisinnen schildern. Das Greisenalter war von der künstlerisch dargestellten Götterwelt der Griechen ausgeschlossen.

Abgeb. in Welcker's Zeitschrift Taf. 3, 10 S. 197 (wo auch S. 232 die Notiz über das neu gefundene Stück der Klotho gegeben). Schincke, Leben und Tod oder die Schicksalsgöttinnen. Schneider, Die Geburt der Athena Taf. 1, 4 S. 34. Ueber die Restauration vgl. Thiele, Thorvaldsen's Leben I S. 193. F. und K. Eggers, Ch. D. Rauch I S. 85. 88; die Deutung der Lose, welche Lachesis zieht, scheint Rauch zuerst gefunden zu haben (Eggers II S. 221), ausgesprochen ward sie zuerst von E. Braun, Bullettino 1849 S. 99. Vgl. Braun, Griechische Götterlehre S. 275. Welcker, Kleine Schriften III S. 199, 37. Arch. Ztg. 1860 Taf. 137, 5. Waagen, Das Schloss Tegel S. 16.

1866. Untergang der Niobiden, Relief von griechischem Marmor, früher in Sammlung Campana, jetzt in der Ermitage zu Petersburg. Neu ist an dem ersten Knaben von links her ein Teil des linken Beines, am zweiten der linke Arm, an dem vierten Mädchen die linke Hand.

Dies Anfangs sowohl in seiner kunstgeschichtlichen als künstlerischen Bedeutung weit überschätzte Relief bietet uns

eine Zusammenstellung verschiedener Gestalten aus der Niobidensage, die zum Teil auch sonst vorkommen. Einzelne dieser Gestalten sind allerdings sehr schön und ausdrucksvoll komponirt, so besonders der verwundete Jüngling, welcher mit der Hand in den Nacken greift, auch die Gruppe von Schwester und Bruder ganz links ist schön erfunden; andere Gestalten mögen in ihrem ehemaligen Zusammenhang besser gewirkt haben, jetzt wirken sie zum Teil recht unschön, wie besonders die beiden kopfüber hingestürzten Söhne. In der mangelhaften Komposition des Ganzen, der sehr ungleichen Ausfüllung des Raumes — besonders störend ist die grosse Lücke über dem toten Niobiden links — zeigt sich die Unselbständigkeit des Verfertigers dieses Reliefs. In welcher Zeit die Originale, welche er benutzte, entstanden sind, ist nicht leicht zu sagen; es ist nicht wahrscheinlich, dass sie alle derselben entstammen. In ältere Zeit als die hellenistische braucht keine der Gestalten zurückzugehen.

Abgeb. Stark, Ueber das Niobidenrelief Campana Taf. 3, 1. Niobe Taf. 3, 1 S. 165. Vgl. Guédéonow, *Musée de sculpture antique* [2] S. 99, 337.

1867. Tod der Niobiden, Bruchstück eines Marmorreliefs in Villa Albani. Am Original ist ein Teil des links unvollständigen Reliefs ergänzt; hier ist nur der antike Teil abgeformt.

Die Gestalt des verwundeten Niobiden stimmt völlig mit der schönsten Figur des eben besprochenen Reliefs überein, auch der tote Niobide wird ähnlich gewesen sein. Die Gestalt der Artemis hat etwas unangenehm Kraftloses und Lahmes, man spürt, dass sie nicht auf denselben Künstler zurückgehn kann, wie die so ausdrucksvolle Gestalt des Verwundeten.

Abgeb. Zoega, *Bassirelievi* II Taf. 104. Stark, Ueber das Niobidenrelief Campana Taf. 3, 3. Niobe Taf. 3, 3 S. 173. Vgl. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 630, 18. Beschreibung der Stadt Rom III, 2 S. 510, 2. Morcelli, Fea und Visconti, *Description de la villa Albani* S. 123, 885.

1868. Relief in Villa Albani, vielfach gebrochen und geflickt, besonders sind der Kopf des Mannes und der linke Arm der Frau mit dem Kranze sehr schlecht ergänzt.

Ein Mann, über dessen Schenkeln ein Gewand liegt, sitzt auf einem Felsen, indem er die Rechte erhebt. Vor ihm steht eine weibliche Gestalt, die mit der Rechten ihren Mantel fasste und die Linke wagerecht ausstreckte. Diese Bewegung lässt

sich wohl nur durch die Annahme erklären, dass sie den Mann bekränze, eine Voraussetzung, die auch der Ergänzung zu Grunde liegt. Genauer lässt sich aber die Darstellung nicht deuten.

Der Stil erinnert an die attische Kunst des vierten Jahrhunderts, entbehrt allerdings der Frische. Der Carrarische Marmor, aus dem das Werk besteht, zeigt, dass wir in ihm die in römischer Zeit angefertigte Nachahmung eines attischen Vorbildes oder wenigstens des attischen Stiles vor uns haben.

Abgeb. *Annali* 1870 Taf. H. Förster will dort S. 213 die Darstellung eines Sieges in unserm Relief sehen; aber die Bekränzung eines Menschen durch eine Gottheit ward ganz anders dargestellt. Vgl. Morcelli, Fea und Visconti, *Description de la villa Albani* S. 134, 174.

1869. (776.) Teiresias und Odysseus, Marmorrelief im Louvre, früher in Villa Albani. Ergänzt ist am Odysseus der Kopf, der rechte Vorderarm mit dem Schwert und das rechte Unterbein.

Der den Odysseus charakterisirende Schifferhut ist zwar ergänzt, aber die Scene konnte nicht zweifelhaft sein; denn Teiresias ist deutlich durch die geschlossenen Augen, durch die den Schatten eigentümliche Verschleierung und durch das Scepter charakterisirt. Auch die Situation ist unverkennbar. Zwischen den beiden Figuren ist eine Vertiefung, welche die Grube andeutet, aus welcher die herankommenden Schatten Blut tranken, und Odysseus steht noch da mit dem zur Schlachtung der Opfertiere gezogenen Schwert, das durch die in der Linken erhaltene Scheide notwendig gefordert war. Er horcht den Worten des Sehers und eine gewisse Mutlosigkeit ist in der Haltung des Körpers zu erkennen.

Abgeb. Winckelmann, *Monumenti inediti* 157. Clarac II Taf. 223, 250. Bouillon, *Musée des antiques* III, *Bas-reliefs* Taf. 23, 5. Piroli, *Musée Napoléon* II Taf. 64. Vgl. Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke S. 789, 62.

1870. (777.) Hera und Thetis, Marmorrelief im Vatikan. Ergänzt sind Kopf und Arme der Hera, Kopf und rechter Arm der Thetis.

Die Ergänzung und in Folge dessen die Erklärung dieses Reliefs ist nichts weniger als sicher. Man nimmt nämlich an, dass Hera der bräutlich verschleierten Thetis — von dem Schleier ist ein Stück alt — die offenbar den Eindruck einer Trauernden macht, mit freundlicher Geberde zurede, sich in ihre von den Göttern beschlossene Vermählung mit dem sterblichen Manne, Peleus, zu finden.

47*

Das Relief ist mit geringer Sorgfalt ausgeführt und gehört römischer Zeit an.

Abgeb. F. A. Visconti und Guattani, *Museo Chiaramonti* I Taf. 8. Overbeck, Kunstmythologie Taf. 10, 17 III S. 129. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 80, 639.

1871. (750.) Stadtgöttinnen, Marmorrelief, an der Via Appia in der Nähe Roms gefunden, früher in Villa Borghese, jetzt im Louvre. Ergänzt ist die Vase in der Hand der Figur links, die Hände derjenigen rechts sowie einige Kleinigkeiten.

Die Stadtgöttinnen werden durch die Mauerkrone charakterisirt, ein Attribut, welches auch in dichterischen Ausdrücken wiederkehrt, in denen die Mauerzinnen mit einem zierenden Kopfbande verglichen werden. Von anderen Attributen ist nichts da ausser dem Zweig in der Hand der mittleren Gestalt, der zu einer Benennung nicht ausreicht, zumal vermutlich auch die anderen, wie sie mit Lorbeer bekränzt sind, so auch Zweige davon gehalten haben werden. Dieser Schmuck soll wohl andeuten, dass die Städte sich anschicken, einen siegreichen Feldherrn zu empfangen.

Nach vorhandenen Analogien und nach der oberen Einfassung der Platte möchte man vermuten, dass das Relief sich an einer Basis befunden, die ein von den repräsentirten Städten errichtetes Standbild getragen habe.

Der Stil ist vortrefflich, wenn auch etwas raffinirt.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Monumenti scelti Borghesiani* Taf. 32. Bouillon, *Musée des antiques* I Taf. 80. Clarac II Taf. 222, 301. Vgl. O. Müller, Handbuch § 405, 1. Arch. Ztg. 1864 S. 174, 3 (O. Jahn). Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 424, 464, wo weitere Litteratur angeführt ist.

1872. (761.) Daidalos und Ikaros, Relief aus rosso antico, im Königreich Neapel gefunden, jetzt in Villa Albani. Ergänzt sind die Hälfte des Flügels, an dem Daidalos arbeitet, die rechte Hand und der Kopf des Ikaros und die Spitze des zweiten Flügels.

Das Relief ist, wie sich aus der Vergleichung eines ebenfalls in Villa Albani befindlichen Reliefs und auch aus der Komposition selbst ergiebt, nicht ganz richtig ergänzt. Der in der Ergänzung leere Raum über Ikaros war ursprünglich mit seinen bereits an den Schulterbändern befestigten Flügeln ausgefüllt, so dass der auf der Erde stehende Flügel und der

andere, an welchem noch gearbeitet wird, die für Daidalos bestimmten sind. Das Relief stammt von einem guten Vorbild ab, diese Kopie ist indessen nicht bedeutend und schon das Material deutet wie oben (zu N. 1500) bemerkt wurde, auf spätere römische Zeit.

Abgeb. Zoega, *Bassirilievi* I Taf. 44. E. Braun, Zwölf Basreliefs, zu Taf. 12. Vgl. Winckelmann, *Monumenti inediti* 95. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 689, 83. Beschreibung der Stadt Rom III, 2 S. 492. O. Müller, Handbuch § 418, 1.

1873. (679.) Paris und Helena, Marmorrelief, früher in der Sammlung des Herzogs von Noja, jetzt in Neapel. Das Gesicht der Aphrodite ist ergänzt.

Es ist die Ueberredung der Helena zum Liebesbunde mit Paris als Werk der Aphrodite dargestellt. Noch zögert Helena, senkt auf die Zurede der Aphrodite, die den Arm um ihren Hals geschlungen hat, das Haupt, und erhebt die Rechte in leiser Geberde der Abwehr. Die Stimmung des Paris wird nach einer auch sonst angewendeten poetischen Anschauung durch Eros angedeutet, der sich vertraulich an ihn schmiegt; die erhobene Linke des Paris ist wohl auf eine Lanze gestützt zu denken. Die Scene geht in der Behausung der Helena vor und die hohen Stiefel sollen den Paris als von der Reise einkehrend bezeichnen. Eigentümlich ist die kleine Figur oben auf dem Pfeiler, die durch die Inschrift als Peitho bezeichnet ist. Nicht eine Statue derselben kann gemeint sein wegen der Art wie sie sich niedergelassen hat, sondern eben dies und die Kleinheit ihrer Figur führen darauf, dass sie in ähnlicher Weise an der Handlung beteiligt zu denken ist, wie eine Lokalgottheit. Ihre Macht waltet an diesem Ort, sie ist unsichtbar gegenwärtig und versichert den Betrachtenden des günstigen Erfolgs von Aphrodite's Bemühungen, den die zwar nicht heftig abweisende aber doch zögernde Haltung Helena's in Frage zu stellen scheint. Es sind mehrere, in Einzelheiten von einander abweichende Wiederholungen dieses Reliefs vorhanden, von denen irgend eine für das Original zu halten kein genügender Grund vorliegt. Ueber die Zeit des Originals können wir mit Sicherheit nur behaupten, dass es nicht vor der Mitte des vierten Jahrhunderts entstanden ist, früher scheinen derartige zarte Liebesscenen nicht Gegenstand der Kunst gewesen zu sein; auch der Stil lässt eine frühere Datirung nicht zu, wenn auch das Relief noch mit einer gewissen Strenge komponirt ist.

Zu bemerken ist noch, dass den Figuren mit Ausnahme des leicht kenntlichen Eros die Namen beigeschrieben sind. In der älteren Zeit der griechischen Kunst war die Hinzufügung der Namen, wie wir aus manchen Nachrichten und unter den erhaltenen Werken besonders aus den Vasen ersehn, sehr gewöhnlich, während sie in den späteren Perioden seltener wird. In alter Zeit schrieb man sogar ganze Sprüche hinzu, wie auch in der ältern Zeit der modernen Plastik und Malerei geschah, und eben dies beweist, dass die Inschriften nicht bloss den Zweck hatten einer mangelhaften Charakteristik der Personen zu Hülfe zu kommen, sondern auch das Interesse am Stoff beleben sollten. Dieses Interesse tritt aber in der spätern Zeit immer mehr zurück hinter dem Interesse an der Form.

Abgeb. Winckelmann, *Monumenti inediti* 115. *Museo Borbonico* III Taf. 40. Millin, Mythologische Gallerie Taf. 173, 540. E. Braun, Zwölf Basreliefs, zu Taf. 8. Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke Taf. 13, 2 S. 268. Vgl. O. Jahn, Peitho S. 19. *Compte-rendu* 1861 S. 121. 1863 S. 72 (Stephani); für Wiederholungen vgl. Michaelis, *Ancient marbles* S. 511, 36. *Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma* VII Taf. 6—8. Leipziger Berichte 1878 S. 129, 2.

1874. (751.) Hephaistos mit zwei Göttinnen, Fragment eines Marmorreliefs, das in Ostia gefunden wurde und sich jetzt im Vatikan befindet. Am Hephaistos, der durch die Zange bezeichnet ist, sind Kopf, Brust, rechte Schulter und die ersten drei Finger der erhobenen Hand neu, an der zweiten Figur das Gesicht von der Nase abwärts nebst Hals und Schultern, an der dritten die linke Schulter mit dem Arm und der untere Teil vom Gürtel abwärts.

Dass die Komposition nicht vollständig ist, zeigt der Rest eines Geräts, wahrscheinlich eines Dreizacks, an der rechten Seite. Von den Erklärungen führen wir nur die eine an, nach welcher die Scene der Ilias dargestellt ist, in welcher Thetis zum Hephaistos kommt, ihn um Waffen für Achill zu bitten. Es würde der Moment gemeint sein, in welchem dieser die Versicherung giebt, die Bitte der Thetis zu erfüllen. Die bekränzte Figur, von welcher nur der Kopf erhalten, wird für eine der goldenen Mägde erklärt, die den Hephaistos begleiteten und stützten. Aber dann ist die Bekränzung mit Aehren, und vor allem der sonst nur an ägyptischen Gottheiten übliche Schmuck, die grosse über der Stirn aufragende Blüte, der sogenannte Lotos, unerklärlich, und vor allem wird unserer Meinung nach die Deutung durch die Grösse

dieser vermeintlichen Dienerin widerlegt. Sie kann nur auf der Erde gelagert dargestellt gewesen sein, jede andere Haltung die wir uns denken, würde auf eine verkrüppelte Figur führen. Offenbar konnten aber jene künstlichen Dienerinnen wohl in kleinerer Gestalt, aber niemals sitzend dargestellt werden, da dies ihrem Zweck, den lahmen Gott zu unterstützen, widerspräche. Allerdings könnte es scheinen, als lehne Hephaistos seinen Arm auf den Kopf dieser Figur, doch wird dies nur Schein sein, und wir haben uns ihn wohl auf seinen in die Achsel gestemmten Stab gestützt zu denken. Die andere Figur wird sitzend dargestellt gewesen sein, da sich sonst der Grössenunterschied nicht erklären liesse.

Abgeb. E. Q Visconti, *Museo Pio Clementino* IV Taf. 11. *Monumenti* I Taf. 12, 3. Im Text ist die Erklärung von Zoega (Welcker's Zeitschrift S. 365) angeführt; andere nennt Welcker, Das akademische Kunstmuseum S. 119, 380.

1875. (738.) Zeus zwischen zwei Göttinnen, Marmorrelief, das aus Rom nach Turin und dann durch Napoleon nach Paris gebracht wurde, wo es sich im Louvre befindet. Ergänzt ist der linke Unterarm der Göttin rechts.

Nach verschiedenen, mit Sicherheit als irrig erwiesenen Erklärungen ist zuletzt das Relief scharfsinnig auf die Sage vom Adonis gedeutet worden, den als Kind Aphrodite in eine Lade verschlossen und der Kora anvertraut hatte. Diese aber wünschte den schönen Knaben zu behalten, und weigerte nachher seine Auslieferung. Die Göttinnen riefen den Wahrspruch des Zeus an, und dieser entschied, Adonis solle ein Drittel des Jahres bei Aphrodite bleiben, ein Drittel in der Unterwelt bei Kora, während er über den Rest des Jahres freie Verfügung haben solle, und sich für Aphrodite entschied. Links hätten wir darnach die ernste Göttin der Unterwelt zu erkennen, rechts die schmeichlerische Aphrodite, die durch Bitten Alles von ihrem Vater zu erlangen weiss. Auffällig bleibt auch bei dieser Erklärung der Charakter der Gruppe von Zeus und Aphrodite: man ist immer wieder versucht, sie für ein Liebespaar zu halten.

Beachtenswert ist die Stilmischung an diesem Relief, indem die Kora ganz in archaischer Manier komponirt ist, während die übrige Gruppe einen völlig freien Stil zeigt. Das Relief hat auch sonst manches Ungewöhnliche.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Opere varie* IV Taf. 1 S. 3. Piroli, *Musée Napoléon* I Taf. 4. Bouillon, *Musée des antiques* I Taf. 75, 2. Clarac II

Kunstmythologie Taf. 3, 15 II S. 171, R. Vgl. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 29, 7, wo sonstige Litteratur angeführt wird. Förster, Die Hochzeit des Zeus und der Hera S. 37, 1. Die oben vorgetragene Deutung gab Brunn (Münchener Sitzungsberichte 1868 S. 222). Taf. 200, 26. Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke Taf. 16, 12 S. 390. Ueber Wiederholungen der einzelnen Figuren vgl. *Annali* 1877 S. 441 (Flasch). Die Kora ist offenbar identisch mit den Gestalten der oben N. 427 ff. besprochenen Reliefs; die Aphrodite findet sich auf N. 2144 und 1824; der Zeus kehrt wieder auf dem Relief *Monumenti* I Taf. 12, 1. Der Künstler hätte also nur das Verdienst der Zusammenstellung. Eigentümlich missverstanden ist der Pfeiler mit dem Relief links (vgl. N. 1193 und 1844), der in architektonischem Zusammenhang mit der oberen Leiste gedacht scheint, die doch nur eine Darstellung der Längswand eines Tempels bedeuten kann, und auffällig ist auch die Inschrift *Diadumeni*, die auf dem Grabstein eines Diadumenus im Vatikan wiederkehrt. Alles dies, und der weichliche, wie auf Thonmodell hinweisende Charakter der Köpfe des Zeus und der Aphrodite, macht den antiken Ursprung des Reliefs zweifelhaft, zumal der Kopf des als übereinstimmend angeführten Zeus, der dem unsern ähnlich scheint, ergänzt ist.

1876. 1877. (636. 637.) Zwei schreitende Gestalten, im Abguss getrennt, im Original auf einer Platte befindlich, die auch noch den Rest einer dritten Figur zeigt, einen bekleideten Arm, welcher einen Krug ausgiesst. Das Relief ist in der Villa Palombara auf dem Esquilin gefunden und befindet sich jetzt im Vatikan. Im Gipsabguss sind Kopf und Füsse der zweiten Gestalt ergänzt.

Es scheint, dass die grössere Komposition, zu der diese Figuren gehörten, eine bakchische Prozession oder etwas dem Aehnliches darstellte; die erhaltene Hand mit dem Kruge lässt wenigstens auf dergleichen schliessen. Die Ausführung, besonders der Gewänder, ist von grosser Schönheit und Eleganz. Gestalten dieser Art sind zur Verzierung der verschiedensten Räume und Gegenstände ungemein beliebt gewesen, eine mit der ersten ganz übereinstimmende Figur ist im athenischen Theater gefunden worden; vgl. N. 1879.

Abgeb. F. A. Visconti und Guattani, *Museo Chiaramonti* I Taf. 44, 1. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* IV Taf. 51. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 80, 642. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 280. Heydemann, Verhüllte Tänzerin S. 9, T.

1878. 1879. Tänzerinnen, Marmorreliefs, 1862 im Dionysostheater zu Athen gefunden und dort befindlich.

Die ehemalige Verwendung dieser Reliefs ist nicht genau bekannt; die Annahme, dass sie zum Schmuck des Theaters

gedient haben, ist an sich wahrscheinlich und wird auch durch erhaltene Klammerspuren noch besonders empfohlen. Wie die eben besprochenen Reliefs gehören auch diese zu den vielfach dekorativ verwendeten Gestalten der späteren Kunst, welche vornehmlich durch elegante, schön und reich angeordnete Gewänder zu wirken bestimmt waren. Diese Gestalten wiederholen sich öfter, so stimmt die erstere genau mit einem in Rom erhaltenen Relief, die zweite mit der eben besprochenen Figur (N. 1876) überein.

Abgeb. *Revue archéologique N. S.* XVII 1868 Taf. 2 S. 89 (Dumont und De Witte). Ἐφημερὶς 1862 Taf. 26, 3. 27. Vgl. Heydemann, Verhüllte Tänzerin S. 9, S. — Heydemann 700. 701. Sybel 311. 312.

1880. (639.) Mänade, Marmorrelief, das seiner Form nach eine der drei Seiten einer Candelaberbasis ausgefüllt zu haben scheint, im Brittischen Museum befindlich, wohin es mit der Townley'schen Sammlung gekommen ist.

Die Figur hat ein Stück einer in der Wut getöteten Ziege in der Hand und wurde aus diesem Grunde mit der Mänade des Skopas, die dasselbe Attribut hatte, in Zusammenhang gebracht. Allein es ist in der That nur diese äusserliche Aehnlichkeit vorhanden, im Uebrigen ist sie gänzlich abweichend. Die Figur des Skopas war gewiss nicht in so üppigem und raffinirtem Stil gehalten.

Abgeb. *Ancient marbles* X Taf. 35. Ellis, *Townley gallery* II S. 103.

1881. (640.) Mänade, Marmorrelief in Villa Albani.

Diese Figur hat mit der vorhergehenden ein und dasselbe Original, ist aber in höherem Relief gearbeitet und schon darum von mehr malerischer, bewegter Art, aber auch im Stil vorzüglicher und wohl als das schönste Exemplar dieses oft vorkommenden Typus zu betrachten.

Abgeb. Zoega, *Bassirilievi* II Taf. 106. Vgl. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 646, 34.

1882. Drei Mänaden, Marmorrelief unbekannten Ortes.

Zu dekorativen Zwecken der verschiedensten Art hat man in der späteren Zeit gewisse, einmal beliebte Kompositionen unendlich oft wiederholt und je nach dem einzelnen Bedürfniss umgemodelt. Dahin gehören ausser den archaischen Reliefs mit Apollo als Kitharöden (427 ff.) und dem sogenannten Gastmahl des Ikarios (1844) besonders bakchische Scenen,

orgiastische Tänze, bei denen die Mänaden mehr in wilder Verzückung, die Satyrn in ausgelassener Fröhlichkeit erscheinen. Namentlich in der Darstellung der Mänaden kann sich die Kunst gar nicht genug thun, und wir müssen allerdings gestehn, dass diese eleganten, schön komponirten Gestalten, von denen die hier zusammengestellten wohl die beliebtesten sind, einen grossen Reiz auszuüben vermögen. Die Einfassung des Reliefs ist übrigens schwerlich antik, sie scheint der älterer Votivreliefs nachgeahmt zu sein.

1883. (645.) Satyr und Mänade, Marmorrelief in Villa Albani. Ergänzt ist die Mänade von der Hüfte abwärts und der unter ihrem linken Arm hängende Gewandzipfel, am Satyr das linke Bein vom Knie abwärts, am Panther die Beine.

Die Mänade, mit einem feinen, durchsichtigen Gewande bekleidet, wie es diesen Gestalten der späteren Kunst eigen ist, und an den Armen von Schlangen umringelt, ist im Zustand höchster leidenschaftlicher Ekstase. Mehr lustig dagegen als leidenschaftlich ist der ihr folgende Satyr, der am Zeigefinger seine Schale in einer Bewegung hält, die man oft auf Vasenbildern älterer Zeit trifft, und welche auf das Kottabos genannte Spiel zurückgeht. In der andern Hand führt er einen Schellenbaum, ein Musikinstrument, das an den oberen drei Abteilungen mit Glöckchen besetzt war, auf deren genaue Angabe es dem Künstler hier nicht ankam. Es war ein Instrument sinnlich aufregender Art wie die Becken, die eben auch in der bakchischen Feier sehr gewöhnlich sind. Ein naives Motiv ist, dass dem Panther vor der wilden Bewegung des Satyrs offenbar bange wird.

Die drei Spitzen, welche über dem Kopf des Satyrs emporragen, sollen wohl nicht Hörner bedeuten — dann wäre ihre Dreizahl auffällig — sondern einen Kopfputz. Diese Auffassung wird besonders dadurch empfohlen, dass sich die Fortsetzung der mittleren Spitze nach unten hin am Kopfe des Satyrs verfolgen lässt, den sie wie ein Band zu umgeben scheint.

Abgeb. Winckelmann, *Monumenti inediti* 60. Zoega, *Bassirilievi* II Taf. 82. Müller-Wieseler II Taf. 43, 544. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom III, 2 S. 517, 13. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 679. *Philologus* XXVI S. 237 (O. Jahn).

1884. (631.) Bakchisches Relief von Marmor, 1862 bei

den Ausgrabungen im Dionysostheater zu Athen gefunden, in Athen befindlich.

Der Sinn der Darstellung ist nicht mehr zu verstehen. Die Figur zur Rechten scheint trotz der etwas weiblichen Brust der jugendliche Dionysos zu sein; die vor ihm stehende Frau hält eine Weihrauchbüchse und legt ein Weihrauchkorn auf einen nur teilweise erhaltenen, aber doch noch kenntlichen Räucheraltar. Die Arbeit ist roh.

Vgl. Sybel 585.

1885. (632.) Bakchischer Zug, Marmorrelief, mit den Farnesischen Schätzen nach Neapel gekommen.

Grosser Jubel über den neugewonnenen Wein, den ein mit einem Fell umschürzter Satyr in einem grossen Krug voranträgt; ihm folgt in rauschender Lustigkeit Gross und Klein unter Musik von Becken und Flöten, nur Dionysos selber, in trunkene Träumereien versunken, folgt nicht dem Drängen und Zerren des Satyrn und des kleinen Pan. Während diesen nur die lustige Ausgelassenheit und die Hingabe an den Moment natürlich ist, versinkt der Gott in melancholische Stimmungen, als fühle er keine Befriedigung in einer Freude, die mit Ermattung endet.

Abgeb. Winckelmann, *Monumenti inediti* S. IX. *Museo Borbonico* III Taf. 40, 2.

1886. (647.) Trunkener Silen, Marmorrelief, aus dem Besitz der Barberini an den Bildhauer Cavaceppi und durch diesen in den Vatikan gekommen.

Silen ist nicht mehr im Stande, sich aufrecht zu erhalten; ein Satyr, der um der komischen Wirkung willen in bedeutend kleineren Proportionen gehalten ist, stützt ihn mit Aufbietung aller Kräfte, während ein zweiter sich den Spass macht, gewisse Teile der ungeheuern Fettmasse in ihrer natürlichen Erscheinung zu betrachten.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* IV Taf. 28. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* Taf. 52, 2. Ueber eine Wiederholung in England und die Auffassung des zweiten Satyrs vgl. Arch. Ztg. S. 213* (Conze). Michaelis, *Ancient marbles* S. 747, 202.

1887. (871.) Bakchisches Relief von Marmor, stark ergänzt, in Neapel befindlich.

Das Motiv, dass der Esel unter der Last Silens, den man treffend den Falstaff der antiken Kunst genannt hat, zusammenbricht, ist hübsch, im Uebrigen ist das Werk unbedeutend.

Abgeb. *Museo Borbonico* XIV Taf. 52. Vgl. Gerhard und Panofka, Neapels antike Bildwerke S. 138, 523.

1888. (633.) Dionysos und Ariadne, Marmorrelief im Vatikan. Am Dionysos ist die obere Hälfte mit den Armen neu, ebenso an dem Silen, an der Ariadne der Kopf und beide Arme. Die ursprünglichen Motive scheinen aber trotz der starken Ergänzung richtig getroffen zu sein.

Welcher Art das Lager sei, auf dem die Liebenden zärtlich in einander versunken liegen, ist nicht ganz leicht zu bestimmen, vermutlich ist es der Rest eines Wagens und das Relief könnte von einer grösseren öfter vorkommenden Darstellung übrig geblieben sein, der den Vermählungszug von Dionysos und Ariadne vorstellte. Die Erfindung ist geschmackvoll und auch die Ausführung nicht übel.

Abgeb. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* V Taf. 39, 1. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 168, 13. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 332, 74. Aehnliche Darstellungen sind abgebildet Arch. Ztg. 1859 Taf. 130.

1889. (646.) Satyr, Fragment eines Marmorreliefs, das 1862 im Dionysostheater zu Athen gefunden ist und sich noch in Athen befindet.

Die Darstellung ist ihres fragmentirten Zustandes wegen nicht näher zu bestimmen. Eine Hand fasst den Satyr, der sich mit einem Korb Trauben zu schaffen macht, am Kinn, hinter ihm befindet sich der Rest eines Hahns. Die Arbeit ist unbedeutend.

Abgeb. *Ἐφημερὶς* 1862 Taf. 29, 3 S. 214. Vgl. Heydemann 707. Sybel 3897.

1890. (616.) Marmorrelief unsicherer Deutung, in Cori gefunden und im Capitolinischen Museum befindlich.

Man deutet die beiden Gestalten, die vor dem Standbild eines Gottes stehn, meist als Muse und Hermaphrodit, aber abgesehen davon, dass der Sinn dieser Zusammenstellung völlig dunkel bleibt, ist auch die Bezeichnung der Frau als Muse durch die Leier, die sie berührt, nicht gerechtfertigt, und noch weniger Grund scheint vorhanden, in der andern Gestalt einen Hermaphroditen zu sehn, da er als solcher durchaus nicht gekennzeichnet ist. In der Statue sieht man ein Idol des jugendlichen Dionysos: das Kopftuch, welches er trägt,

ist auffällig, und auch diese Benennung nichts weniger als sicher.

Abgeb. Bottari und Foggini, *Museo Capitolino* IV Taf. 38. Mori, *Museo Capitolino* III, *Stanza de filosofi* Taf. 25. Righetti, *Il Campidoglio* I Taf. 193. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom III, 1 S. 208, *E.*

1891. 1892. Bakchischer Zug, Marmorreliefs aus Patras, jetzt in Athen.

Die Motive der Darstellung, welche die höchste Ausgelassenheit und Schwärmerei zeigt, sind recht gut, aber die Ausführung ist handwerksmässig und unfein.

Vgl. Kekulé 144. 145. Sybel 579.

1893. Zwei sitzende Satyrn, Bruchstück eines Marmorreliefs, welches in Cumae gefunden wurde und jetzt im Brittischen Museum ist.

Zu einer Erklärung der Darstellung scheint zu wenig erhalten zu sein.

1894. (690.) Sogenannter Alkibiades unter Hetären, Marmorrelief aus Farnesischem Besitz, 1790 nach Neapel versetzt. Ergänzt sind die Köpfe des Jünglings und der Frau mit der, ebenfalls bis auf das unterste Stück neuen Leier; an ihrer Nachbarin ist der linke Arm modern.

Die hergebrachte Bezeichnung dieses Reliefs als Alkibiades unter Hetären ist zwar unbegründet, geht indessen doch von dem richtigen Gefühl aus, dass das Werk uns in das griechische Privatleben hineinführe. Denn es ist nicht daran zu denken, dass Dionysos mit den Grazien — die Kymbeln in der Hand des bekleideten Mädchens, die indessen auch bei nicht religiösen Feiern üblich waren, haben den Gedanken an Dionysos veranlasst — oder gar Apollo mit Musen oder Grazien dargestellt sei. Schon das Lager führt in eine ganz andere Sphäre, ausserdem aber die ganze Handlung, die sich sichtlich um die Verführung eines Jünglings dreht.

In der Gestalt des Jünglings, in der angelehnten Haltung, in dem herabgleitenden Gewand ist treffend ausgesprochen, dass er in weiche und üppige Träumereien versunken ist. Das Mädchen neben ihm, mit einem knapp anliegenden, nichts verhüllenden Gewand bekleidet, scheint mit ihren Kymbeln die Sinne des Jünglings aufregen zu wollen, die beiden anderen sind offenbar in heimlicher Unterredung be-

griffen über das gegen den Jüngling einzuschlagende Verfahren. Die eine, leise herabsteigend vom Lager, fasst an die Kithar des Jünglings, um sie ihm, wie es scheint, unvermerkt zu entziehen, die andere zupft an seinem Gewande. Es hat den Anschein, als ob diese ebenso graziösen wie leichtfertigen Frauen den Jüngling aus seiner noch etwas zu idealen, durch die Kithar träumerisch erregten Stimmung herausreissen und auf reellere, ihren Wünschen entsprechende Zwecke richten möchten.

Das Relief ist für die Sittengeschichte interessant, insofern es eine lebendige Vorstellung von der verführerischen Grazie griechischer Hetären giebt, und nicht minder für die Kunstgeschichte als charakteristisches Beispiel einer raffinirten Kunstrichtung, die sittlich anstössige Gegenstände durch die Grazie der Form dem Auge einzuschmeicheln sucht. Vor dem Schluss des vierten Jahrhunderts ist es nicht entstanden; denn nicht eher scheint jene Richtung aufgetreten zu sein, die sich zur Sklavin feinerer Sinnenlust machte. Auch die nicht seltenen ähnlichen Scenen der Vasenbilder sind schwerlich älter.

Hinsichtlich des Reliefs ist zu bemerken, dass der vortretende Fuss des Jünglings etwas empfindlich die Grenze der übrigen Figuren überschreitet. Das Lager tritt schräg aus dem Grunde hervor, um die neben demselben stehenden Figuren in gleicher Reliefhöhe mit den auf demselben befindlichen halten zu können.

Vgl. Gerhard und Panofka, Neapels antike Bildwerke S. 85, 283.

1895. Liebespaar, Ausguss aus einer Thonform, die in Athen in einem Grabe am Philopapposhügel gefunden wurde und sich dort im Varvakion befindet.

Das Relief war bestimmt, ein grösseres Gefäss zu schmücken, wie sich aus der Wölbung des Hintergrundes ergiebt. Die Arbeit ist sehr gut und die Komposition hübsch. Das Mädchen wehrt noch den zudringlichen Liebhaber ab, aber offenbar ist der Widerstand nicht gerade sehr ernst gemeint.

Abgeb. *Annali* 1871 Taf. R S. 210 (Matz).

1896. Gelage, Ausguss aus einer antiken Thonform, die sich früher in der Sammlung Sabouroff, jetzt in der Ermitage zu Petersburg befindet.

Von den Teilnehmern des Gelages sind nur zwei erhalten links davon der Rest einer Flötenspielerin, die neben dem einen Manne Platz genommen hat; von rechts her kommt ein kleiner Mundschenk und macht sich an dem Tisch zu schaffen.

1897. Kairos, Relief aus Italischem Marmor, in Turin.

Den Kairos, den günstigen Augenblick, hat das spätere Altertum gerne und oft behandelt. Das hängt mit einem in dieser Zeit besonders verbreiteten Gefühl von der Schwäche und Unbeständigkeit alles Irdischen und einer daraus entsprungenen Vorliebe für Darstellungen der Tyche, der Nemesis und ähnlicher Gestalten zusammen, deren tieferen Sinn man oft durch eine Häufung von Attributen klarer zu machen suchte. Kairos ist hier als Jüngling dargestellt, der mit leisem raschem Schritt über die Erde dahin eilt; Flügel an den Schultern und Füssen malen die Geschwindigkeit seiner Bewegung. Und wer ihn einmal vorüber gelassen, wird den günstigen Augenblick nicht mehr festhalten; denn die üppigen Locken, welche den Kopf vorne umrahmen, fehlen hinten gänzlich. In der Hand hält Kairos ein Scheermesser von der im Altertum gebräuchlichen, halbrunden Form, auf dessen Schneide er eine Wage in der Schwebe hält. Das spielt auf die sprichwörtliche Redewendung an, dass im Augenblicke der gefährlichen Entscheidung Alles auf der Schärfe des Messers stehe; die Wage scheint von der Tyche entnommen zu sein, mit der man sie in Verbindung setzte.

Eine Statue des Kairos von Lysipp besass im Altertum grossen Ruf. Wir wissen von ihr nichts Sicheres, da alle Berichterstatter ihre eigenen symbolischen Spielereien in die Beschreibung einmischen, und können so nicht sagen, ob etwa in dieser Komposition noch ein Anklang an jenes Lysippische Werk vorhanden sei. Die vielen Attribute hat die Statue des Lysippos sicher nicht gehabt.

Abgeb. Arch. Ztg. 1875 Taf. 1, 1 S. 1 (E. Curtius). Vgl. Dütschke IV 117, wo die übrige Litteratur angeführt ist, und die beiden folgenden Nummern. Ueber die Darstellung des Kairos überhaupt vgl. Welcker in der Ausgabe des Philostratos von Jacobs S. 698. Leipziger Berichte 1853 S. 49 (O. Jahn). Arch. Ztg. 1863 S. 81 (Benndorf).

1898. Kairos, Bruchstück eines gleichen Reliefs in Athen.

Abgeb. Arch. Ztg. 1875 Taf. 2, 4 S. 6 (E. Curtius). Vgl. Sybel 5987. Die genaue Uebereinstimmung dieses Bruchstücks mit dem Turiner Relief scheint die Echtheit der Komposition in ausreichender Weise zu sichern, aber nicht die Echtheit des einzelnen Exemplares. Gegen diese

wird der schon öfters ausgesprochene Verdacht durch den Umstand besonders rege, dass neuerdings in Florenz im Kunsthandel ein zweites, bis auf die Bärtigkeit absolut übereinstimmendes, ganz ebenso untadelig erhaltenes Exemplar aufgetaucht ist. Vgl. sonst noch Arch. Ztg. 1867 S. 73* (Conze). Heydemann, Mitteilungen aus den Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien S. 35, 1.

1899. Kairos, Relief, in den Fussboden der Kirche auf Torcello bei Venedig eingelassen.

Diese in ganz plumpem und schlechtem Stil ausgeführte Komposition zeigt Kairos mit einer Wage und einem in der Rechten erhobenen Messer dahineilend; während ein junger Mann vorne den Augenblick wahrnimmt und an der Stirnlocke fasst, steht ein älterer, der ihn unbeachtet vorübergelassen hat, hinter ihm. Der trauernden Frau neben ihm, der Reue, wird auf der anderen Seite des Reliefs vermutlich die Darstellung der Vorsicht entsprochen haben. Die beflügelten Räder, auf denen Kairos zur Andeutung seiner Schnelligkeit und Unbeständigkeit schreitend dargestellt ist, scheinen von den Darstellungen der Nemesis entlehnt zu sein, zu deren häufigen Attributen das Rad gehört.

Abgeb. Arch. Ztg. 1875 Taf. 1, 2 S. 6 (E. Curtius). Leipziger Berichte 1853 Taf. 4 S. 49 (O. Jahn). Müller-Wieseler II Taf. 75, 969. Battaglini, *Torcello antica e moderna* Taf. 4, 5 S. 90.

1900. (749.) Eros im Circus, Marmorrelief im Vatikan.

Eros als Besieger und Bändiger alles Wildesten und Stärksten im Reiche der Tiere und Menschen ist ein beliebtes Thema der späteren Kunst, das namentlich auf den römischen Wandgemälden und Gemmen in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit variirt wird. In unserem Fall sind es ein paar Eber, mit denen er im Circus herumgallopirt. Denn der Altar, der hier offenbar wie eine Zielsäule den Punkt bezeichnet, um welchen Eros umbiegen wird, muss als eine Andeutung des Circus gefasst werden, an dessen unterem Ende sich in der That ein Altar befand. Das Relief scheint noch guter römischer Zeit anzugehören.

Abgeb. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* V Taf. 14, 1. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* IV Taf. 12, wo nur die Verzierungen des Altars falsch verstanden sind. Einen bestimmten Altar hat der Künstler nicht darstellen wollen, und es kam ja auch nicht darauf an. Vgl. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 319.

1901. (931.) Kuh mit ihrem Kalb, Marmorrelief im Vatikan, unter Pius VI in Otricoli gefunden.

Ein Bauer führt Kuh und Kalb zur Stadt, um sie, gleich den Enten an seinem Stabe, zu verkaufen. Unterwegs, an der Umfassungsmauer eines Heiligtums, das eine Quelle in der Nähe zu haben pflegt, macht er Rast, um sein Tier zu tränken, und das Kalb benutzt diese Gelegenheit, sich von der Mutter stillen zu lassen. Diese anmutige Situation, wo Kuh und Kalb zugleich befriedigt werden, zu schildern, ist der Zweck der Darstellung. Der Bauer steht ruhig wartend dabei und hat einen Zweig in der Hand, vielleicht um den Tieren die Fliegen abzuwehren.

Abgeb. Pistolesi, *Il Vaticano illustrato* V Taf. 14, 1. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* V Taf. 33, dessen Deutung aber mit Recht in der Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 162, 50 bestritten wird. Vgl. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 319.

1902. (932.) Hirsch bei einem Heiligtum, Relief aus feinem, weissem Marmor, in Megara gefunden, seit 1830 in Wien befindlich. Neu ist der obere Teil der Platte und Einiges am Hirsch.

Die Darstellung, welche lebhaft an manche pompejanische Bilder erinnert, zeigt ein verfallenes Heiligtum, von dessen Blumenschmuck ein Hirsch frisst. Einen tieferen Sinn dürfen wir in diesem zierlich gearbeiteten Stück nicht suchen; eine anmutige Gegenüberstellung von Kultur und Natur war die ganze Absicht des Künstlers. Der Hirsch ist ganz gut gearbeitet, doch sieht man an dem Laub des Baumes, welches durch blosse Bohrlöcher angedeutet ist, dass das Relief erst spät entstanden ist.

Abgeb. Sacken, Die antiken Sculpturen des K. K. Münz- und Antiken-Cabinetes Taf. 19 S. 40. Vgl. Sacken, Die Sammlungen des K. K. Münz- und Antiken-Cabinetes S. 34, 106. O. Müller (Handbuch § 431, 2) und L. Friedländer (*De operibus anaglyphis im monumentis sepulcralibus graecis* S. 28) halten das Relief für den Grabstein eines Jägers, was gar keine Wahrscheinlichkeit hat.

1903. (801.) Gruppe von drei Greisen, Relieffragment, das um 1724 zu Rom in der Gegend des Caelius gefunden wurde und sich jetzt im Münchener Antiquarium befindet.

Man hat die Darstellung auf die Scene bezogen, wo die Troischen Greise voll Bewunderung auf Helena schauen, aber der aufwärts gerichtete Blick der Männer macht diese Deutung unmöglich. Eine sichere Erklärung wird sich schwerlich geben lassen. Dass das Relief erst späterer Zeit angehört, beweist die Form des Panzers, welchen die eine Gestalt trägt.

Abgeb. Ficoroni, *Le vestigia di Roma antica* S. 87. Winckelmann, *Monumenti inediti* 162. Vgl. Jahresbericht der bayerischen Akademie der Wissenschaften 1827 II S. 60 (Thiersch). Christ und Lauth, Führer durch das Antiquarium in München S. 19, 345.

1904. Athena, Bruchstück eines geringen Reliefs aus Marmor, in Athen.

Erhalten ist nur der obere Teil einer stehenden mit der Aegis bekleideten Athena in äusserst flüchtiger und schlechter Arbeit. Ob sie einen Helm trug ist ungewiss. Als Material für dies Relief hat eine ältere Inschrift gedient, von welcher auf der Rückseite noch folgende Reste erhalten sind: ··· *ινέτου Κηφισιεύς . . . ιος Ἀγκυλῆθεν . . . ξοφάντου Ἐπικηφίσιος . . . . υ Ἐρικεεύς . . . ου Κυθήρριος . . . ου Εἰτεαῖος . . . ου Θριάσιος.* Nach den Schriftformen gehört diese Inschrift frühestens ins letzte Jahrhundert v. Ch., das Relief fällt dann noch verhältnissmässig später.

Vgl. CIA. II, 2 S. 472, 1042, wo jedoch die Inschrift nicht ganz richtig wiedergegeben ist.

1905. (747.) Eroten am Thron des Poseidon, Marmorrelief in San Vitale zu Ravenna.

In römischer Zeit wurden gerne Kinder, besonders Eroten, in allen möglichen Verrichtungen des Menschenlebens dargestellt, zumal in solchen, die für ihr Alter nicht recht geeignet waren, worin eben der pikante Reiz solcher Darstellungen lag. Hier sehen wir sie gewissermassen als Tempeldiener sich abmühen mit den kolossalen Insignien des Poseidon, mit denen sie, wie es scheint, den Thronsessel ausstatten wollen. Die Muschel ist uns als Attribut des Poseidon selbst sonst nicht bekannt; aber den Meerwesen, den Tritonen, eigen, die sich ihrer als Trompete bedienen.

Das Relief gewährt uns einen Blick in ein Heiligtum des Poseidon, auf die Rückwand desselben, deren Fries mit Symbolen des Gottes verziert ist. In der Mitte derselben steht der Thronsessel, vor welchem ein phantastisches Seeungetüm, auch ein Symbol des Poseidon, liegt. Ein Götterbild ist nicht vorhanden; es scheint dass auch ein blosser Thronsessel, mit den Attributen des Gottes verziert, die Stelle des Bildes vertreten konnte.

Abgeb. Montfaucon, *L'antiquité expliquée, Supplément* I Taf. 26. Millin, Mythologische Gallerie Taf. 73, 295. Vgl. O. Müller, Handbuch S. 624. Conze, Die Familie des Augustus S. 5, 1. Heydemann, Mitteilungen aus den Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien S. 66, 10. Thode, Die Antiken in den Stichen Marcanton's S. 1 und die dort angeführte Litteratur.

1906. (748.) Eros mit dem Blitz des Zeus, Marmorrelief in Florenz. Ergänzt ist nur Unwesentliches.

Das Relief ist nur ein Fragment und gehörte gewiss zu einer ähnlichen Vorstellung wie N. 1905. Die Gestalt des Eros ist besser als die entsprechende des vorigen Reliefs.

Vgl. Dütschke III 523.

1907. 1908. (787.) Fries mit Seewesen, in der Nähe der Thermopylen gefunden, jetzt in Athen.

Die anmutige Darstellung von Tritonen, Nereiden und Eroten, die auf phantastischen Seetieren reiten, ist in der Kunst des späteren Altertums sehr beliebt. Die gefälligen Linien, das reiche Spiel der Formen, in denen sich die künstlerische Phantasie ungestört ergehen konnte, machten derartige Gebilde besonders geeignet zur Belebung der Architektur, und die langgestreckte Gestalt der Seewesen liess ihre Verwendung an schmalen Friesen vor allem passend erscheinen, in deren Raum sie sich besonders leicht und gefällig hineinfügen.

Vgl. Sybel 309. Heydemann 250. 251, wo auch eine Abbildung gegeben ist.

1909. 1910. (789.) Kalender in Bildern, Marmorfries, an der Kirche Panagia Gorgopiko zu Athen eingemauert. Die Figuren haben durch die eingemeisselten Kreuze, vermittelst welcher der Fries gewissermassen geweiht und für die neue Verwendung an einer Kirche tauglich gemacht werden sollte, zum Teil gelitten. Dass der Fries ursprünglich ebenfalls architektonisch verwendet war ist eine an sich naheliegende Vermutung; es ist aber auch das Gesims, unter welchem er sich befand, erhalten. Von diesem ist im Abguss ein Stück (1910) über dem Fries aufgestellt.

Der ganze Fries besteht aus zwei Blöcken, die sich in derselben Reihenfolge wie hier an der Kirche eingemauert finden. Die Monate sind durch die zwölf Bilder des Tierkreises gekennzeichnet, und ausserdem sind Feste oder andere Ereignisse, die für den einzelnen Monat charakteristisch sind, angebracht. Wir betrachten zunächst die Bilder des Tierkreises. Der Widder ist wie üblich umblickend dargestellt; der Stier ist bis auf geringe Reste durch das eingemeisselte Kreuz zerstört; weiterhin folgen die Zwillinge, dargestellt als zwei sich freundschaftlich umschlungen haltende nackte Knaben. Dann ist der Krebs in der üblichen Gestalt ange-

bracht, sodann der Löwe; in dem gehörnten Tier darunter müssen wir wohl eine Andeutung des Hundssterns erkennen. Gleich daneben sehen wir ein geflügeltes Mädchen, welches eine Schüssel mit Früchten trägt. Man hat diese Figur verschieden gedeutet; es ist die Darstellung der Jungfrau, die sich eben in dieser Gestalt gar nicht selten im Tierkreise findet: die Früchte sind für sie als das Sternbild, in welches die Sonne im Herbst tritt, besonders bezeichnend. In der äussersten Ecke dieses Blockes finden wir endlich den Kranz der Ariadne dargestellt, der hier an Stelle der sonst üblichen Wage getreten ist. Das nun folgende Kreuz hat keine Figuren mehr zerstört; hier war der Stein vielmehr glatt bearbeitet und bestimmt, an einen anderen, im Winkel auf ihn stossenden, angefügt zu werden.

Auf dem zweiten Blocke finden wir, der Natur der Sache entsprechend, zunächst den Skorpion, dann den Schützen, der wie üblich als sprengender Kentaur erscheint, endlich den Steinbock, der wie immer in einen Fischleib endigt. Es fehlen noch zwei Bilder des Tierkreises, der Wassermann und die Fische. Letztere sind mit einem Stück des Frieses verloren, ersteren aber dürfen wir wohl in dem reitenden Knaben am Ende des Streifens erkennen. Vermutlich ist es Phrixos auf dem Widder, der hier zur Darstellung des Wassermanns verwendet ist.

Während diese Bilder sich mit genügender Sicherheit bestimmen liessen, ist eine Deutung der übrigen Gestalten, durch welche der Künstler die Ereignisse und Feste der einzelnen Monate ausdrücken wollte, nur zum Teil möglich. Eine grosse Zahl der Figuren sind eben handlungslos dastehende Personen, deren Bedeutung wir nicht erraten können.

Gehn wir nochmals den Fries in der Reihenfolge der Sternbilder durch, so entspricht der Widder dem attischen Elaphebolion, in welchem der Artemis geopfert und das Fest der grossen Dionysien gefeiert wurde. Das erste ist rechts vom Widder dargestellt, wo wir die Artemis erblicken, einen Hirsch an sich ziehend, während der Festzug an den Dionysien durch die beiden links vom Widder dargestellten Figuren repräsentirt wird. Der Stier bezeichnet den Monat Munychion, wir wissen aber nicht zu sagen, in wiefern die beiden folgenden Personen, die zu dem Sternbilde gehören, charakteristisch für den Monat sind. Der erste von ihnen wird für einen Fackelläufer gehalten. Es folgt der Monat Thargelion mit dem Symbol der Zwillinge, neben denen ein nackter Jüng-

ling steht und sich einen Kranz aufsetzt: es scheint sich also um einen gymnastischen Wettkampf zu handeln. Der Krebs bezeichnet den Monat Skirophorion, in welchem das altertümliche Opfer der Dipolien gebracht wurde, auf welche sich die Darstellung bezieht. Neben dem Stier steht der Priester mit dem Beile: mit diesem musste er das Opfertier erschlagen und dann entfliehen, worauf dem Beil wie einem Mörder der Prozess gemacht wurde. Der Löwe bezeichnet den Hekatombaion, in welchem die Panathenäen Statt fanden. Das am meisten charakteristische Element dieses Festes war die Darbringung eines Gewandes an die Pallas, das als Segel an einem auf Rollen laufenden Schiff befestigt war, und von diesem Schiff erkennt man trotz des darüber gesetzten Kreuzes deutliche Spuren. Die beiden hinter demselben befindlichen Figuren sind wohl Genossen des Festzuges. Zum Metageitnion, der durch das Sternbild der Jungfrau bezeichnet ist, findet sich weiter keine Darstellung. Zum Boedromion, der durch den Kranz gekennzeichnet wird, scheint die unklare Gruppe von Gestalten zu gehören, unter denen nur Herakles kenntlich ist und ausserdem ein Wettrenner, ohne dass wir dessen Beziehung zum Monat angeben könnten. Leichter verständlich sind die folgenden Monate, der Pyanepsion mit dem Zeichen des Skorpion, in welchem die Eiresione, ein mit den Gaben des Herbstes behangener Oelzweig, unter volkstümlichen Liedern von einem Knaben umhergetragen wurde. Ausserdem wurde in diesem Monat der Wein gekeltert. Die Bedeutung der Kanephore, welche diese Scene schliesst, ist nicht klar. Darauf folgt der Maimakterion mit dem Sternbild des Schützen. In diesem Monat wurde gepflügt und gesäet, was deutlich dargestellt ist. Die erste, ganz in ihren Mantel gehüllte Figur, die in so lebhafter Bewegung erscheint, vermögen wir nicht zu deuten. Durch das Sternbild des Steinbocks ist ferner der Poseideon bezeichnet, in welchem die Hahnenkämpfe ein Hauptereigniss waren. Man sieht auf einem Palmzweig, dem Siegeszeichen, zwei Hähne mit einander im Kampf und hinter ihnen den Tisch mit den Siegeskränzen, an welchem die Preisrichter sitzen, während die beiden Figuren zur Linken wohl als Zuschauer aufgefasst werden müssen. Die beiden einzelnen Gestalten am Schluss des Reliefs können wir nicht näher deuten.

Man hat gezweifelt, ob die beiden Blöcke, aus welchen das Relief besteht, in richtiger Reihenfolge zusammengesetzt seien. Aus den Darstellungen lässt sich dies kaum entscheiden. Der

Kalender schliesst sich nicht an das bürgerliche Jahr der Athener an, welches mit dem Hakatombaion begann. Auch das römische Jahr kann nicht zu Grunde liegen, es ist vielmehr das natürliche Jahr befolgt. Dieses, welches bei uns mit der Frühlingsnachtgleiche, also dem Sternbilde des Widders, anfängt, wurde im Altertum verschieden begonnen. Stellen wir den ersten Block voran, so rechnen wir vom Sternbild des Widders, der Nachtgleiche des Frühlings an; beginnen wir mit dem zweiten Block, so haben wir den Skorpion, also die Herbstnachtgleiche als Anfang: beides ist im Altertum üblich gewesen. Dass aber die letztere Ordnung die ursprüngliche sei, möchten wir aus einem äusseren Grunde schliessen. Wie schon bemerkt, findet sich am rechten Ende des ersten Blockes eine Stelle, die beweist, dass hier ein anderer Stein senkrecht zur Fläche des Reliefs anschloss, dieses rechte Ende des ersten Blockes sich demnach in einer Ecke befand. Lassen wir auf den ersten Block also die Darstellung des zweiten folgen, so müssen wir annehmen, dass sich diese auf der rechtwinklig anschliessenden Wand, oder wenn man will etwa auf der gegenüberliegenden befunden habe. Beide Anordnungen trennen den zusammengehörigen Streifen aber in einer störenden Weise. Ursprünglich wird deshalb wol der jetzt an erster Stelle befindliche Block den Schluss des Ganzen gebildet haben.

Abgeb. Le Bas Taf 21. *Philologus* XXII 1865 S. 385. K. Bötticher, Athenischer Festkalender in Bildern. Vgl. Literarisches Centralblatt 1866 S. 1144 (Bursian). Dettmer, *De Hercule Attico* S. 27. Rheinisches Museum N. F. XL S. 331 (Nissen).

1911. Reliefbruchstück von Pentelischem Marmor, im Theater zu Athen gefunden.

Es ist nur der Oberkörper eines unbärtigen, langgelockten Jünglings erhalten, der rücklings niedergesunken zu sein scheint. Der Unterkörper war durch einen Mantel verhüllt.

Abgeb. Lützow, Münchener Antiken S. 55, vgl. 54. Vgl. Heydemann 640. Sybel 3815. Lützow's Zeitschrift für Bildende Kunst III S. 24. Ob das Relief wirklich nach Massgabe des Barberinischen Satyrs (1401) ergänzt werden muss, ist uns bei der gewaltsamen Krümmung des Oberkörpers zweifelhaft.

1912. Reliefbruchstück auf der Akropolis in Athen.

Von der ganzen Darstellung ist nur ein Gefäss übrig, um welches sich eine Schlange windet; das Ganze war von einem Kranze umgeben. Dies von der Schlange umwundene Gefäss ist für das Attribut einer Gottheit zu halten; es kommt auch

sonst vor, besonders bekannt ist die Göttin der Pergamenischen Gigantomachie, die eine grosse, von einer Schlange umgebene Hydria auf ihren Gegner schleudert.

Vgl. Sybel 6625. Arch. Ztg. 1884 S. 216 (Puchstein).

1913. Marmorrelief in Sparta.

Dies in jeder Beziehung auffällige Relief zeigt links in einer Höhle einen Jüngling mit grosser Leier sitzend; rings um die Höhle sind die verschiedensten Tiere dargestellt, so dass man versucht ist an Orpheus zu denken. Ihm gegenüber sitzt ein bärtiger Mann mit einer Schriftrolle und weiter nach rechts steht auf einem viereckigen Postament die Statue eines Mannes mit rundem Schild und zwei Lanzen. Eine Deutung dieser Darstellung zu geben scheint uns nicht möglich.

Der Stil des Reliefs ist ganz ungewöhnlich schlecht; nur die menschlichen Figuren sind einigermassen ausgearbeitet, die Tiere sind bloss roh angedeutet. Die Falten der Gewänder sind kleinlich und ohne Verständniss angegeben, und gradezu abscheulich sind die verkrüppelten Füsse der Menschen. Das Relief scheint, wenn es überhaupt der antiken Kunst angehört, in sehr später und fast barbarischer Zeit entstanden zu sein.

Vgl. Mitteilungen II S. 418, 259. Arch. Ztg. 1883 S. 229 (Milchhöfer). *Bullettino* 1873 S. 182 (G. Hirschfeld).

1914. Jagd auf einen Stier, Marmorrelief aus Naxos, jetzt im Brittischen Museum.

Wir sehn zwei Männer, die mit Spiessen einen mächtig anspringenden Stier erlegen. Die Arbeit ist nicht grade fein, aber charakteristisch.

1915. Relief, vermutlich in Neapel befindlich. Zwei nackte Weiber vor einer Herme des Priap.

1916. Kyrene den Löwen erwürgend, Marmorrelief, zu Kyrene im Aphroditetempel gefunden, jetzt im Brittischen Museum.

Nach der Sage war Apollo in Liebe zu der Nymphe Kyrene entbrannt, als er sie mit einen Löwen ringen und ihn erwürgen sah. Diese Heldenthat der Stadtgöttin von Kyrene ist hier dargestellt und daneben, wie das darunter stehende Epigramm erklärt, Libya, welche die Kyrene bekränzt. Das ganze Relief, das Weihgeschenk eines gewissen Karpos, ist in einem

plumpen und harten Stil gearbeitet. Die Vermutung, dass es eine Metope geziert habe, ist schon wegen des unten angebrachten Epigrammes höchst unwahrscheinlich.

Abgeb. Smith und Porcher, *Discoveries at Cyrene* Taf. 76 S. 17. 98; vgl. Kaibel, *Epigrammata graeca* S. 533, 842 a. Wie die Worte des Epigrammes *ὑπὲρ μελάθροιο* zu verstehen sind, ist ungewiss; die Annahme, dass eine einzelne Metope geweiht und mit Epigramm verziert worden sei, scheint uns unmöglich.

1917. (800.) Weinbereitung, Marmorrelief in Villa Albani.

Dies Relief, welches die Bereitung des Weins ausführlich darstellt, schliesst sich in der Wahl der Personen dem Leben an, während gewöhnlich Satyrn oder Eroten, nicht Landleute die Handelnden sind. Am linken Ende der sehr symmetrischen Komposition werden die Trauben in geflochtenen Körben teils herangetragen, teils schon in den grossen Keltertrog hineingeschüttet, in welchem sie von drei sich anfassenden Männern im Rundtanz ausgetreten werden. Die folgende Figur ist beschäftigt, den Most, der aus dem Trog in ein niedrigeres und kleineres Gefäss abfliesst, mit einer Kanne in einen grösseren aus Weiden geflochtenen Krug zu füllen, den wir uns aber inwendig sorgfältig verpicht zu denken haben, wie es auch nach unsern Nachrichten der Fall war. Einen solchen Krug schüttet endlich die letzte Figur in ein grosses Fass aus, in welchem der Most zum Wein werden soll. Noch ist ein neben dem Kelternden befindliches Gerät zu erwähnen, nämlich eine Kelterpresse zum Auspressen dessen, was beim Austreten übrig blieb. Man bemerkt zwischen den Balken das Gewicht, welches durch die um den mittleren Cylinder gewickelte Schnur nach Bedarf höher und niedriger gehoben werden konnte. Die Presse hat übrigens gerade hier ihre richtige Stelle, da nach der antiken Praxis der durch sie ausgepresste Saft in dasselbe Gefäss mit dem durch Austreten gewonnenen hineinfliessen musste.

Die Bestimmung dieses halbrunden Reliefs, dessen obere Fläche eine rinnenartige Aushöhlung zeigt, ist unbekannt.

Abgeb. Zoega, *Bassirilievi* Taf. 26. Vgl. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 686. Beschreibung der Stadt Rom III, 2 S. 539. In den Titusthermen befindet sich ein ganz ähnlich gestalteter nur grösserer Marmor.

1918. (966.) Sechs Masken, Bruchstück eines Marmorreliefs in Athen.

Dass diese sechs Masken nur der Teil einer grösseren Darstellung sind, scheint aus dem Rest der architektonischen Umrahmung hervorzugehen. Sonst könnte man denken, das Relief habe zum Schmuck des Athenischen Theaters gedient; denn ebendaselbst sind mehrere mit Masken verzierte Reliefs, darunter auch ein ähnliches nur etwas grösseres, ebenfalls sechs Masken enthaltendes, aufgefunden worden.

Ueber die Masken aus dem Theater zu Athen vgl. Arch. Ztg. 1866 S. 170*. Sybel 961.

1919. (968.) Bakchische Masken, Marmorrelief, 1818 für das Brittische Museum erworben.

Unten sind die Masken des bärtigen Dionysos und eines jugendlichen Satyrs, oben die zweier Bakchantinnen dargestellt.

Abgeb. Ellis, *Townley gallery* II S. 67, 24.

1920. (967.) Tragische und komische Maske, Marmorrelief im Brittischen Museum. Das Kinn der tragischen Maske ist ergänzt.

Diese Masken sind besonders schön, namentlich ist an der tragischen der Zug der Trauer sehr ausdrucksvoll hervorgehoben. Sie dienten vermutlich auch zur Dekoration eines Theaters.

Abgeb. *Ancient marbles* II Titelblatt. Ellis, *Townley gallery* II S. 67, 23.

1921. (942.) Marmorscheibe mit den Masken von Satyr und Silen, um 1770 in Nîmes gefunden, aus dem Besitz Séguier's in's dortige Museum gelangt.

Diese runde Scheibe gehört zu einer in vielen Exemplaren vertretenen Klasse von Denkmälern, die in den Zwischenräumen der Säulen an Tempeln und Privathäusern aufgehängt wurden. Man hat diese Bestimmung aus einem pompejanischen Fund und aus den Löchern am obern Rand vieler Exemplare erraten, auch sieht man auf antiken Darstellungen solche Scheiben in der angegebenen Weise aufgehängt. Sie sollten in die Monotonie der Säulen Abwechselung hineinbringen. In den meisten Fällen sind sie mit Reliefs bakchischen Inhalts verziert, vermutlich nur deshalb, weil derartige Darstellungen ihrer Anmut wegen besonders beliebt und auch für diesen Zweck als ein heiteres Ornament besonders passend waren.

Abgeb. *Revue archéologique N. S.* XLII Taf. 19, 1 S. 281, 1; vgl. S. 92. 129. 193. 273 (Maurice-Albert). Welcker A. D. II S. 122 (wo aber dies Exemplar nicht aufgeführt ist). *Annali* 1851 S. 117 (Brunn).

1922. (924.) Löwe, Marmorrelief im Palast Barberini zu Rom, ursprünglich an einem Grabmal bei Tivoli, das wenigstens in Zeichnungen noch vorhanden ist. Ergänzt sind die beiden rechten Beine, der Schweif und der Rachen.

Auf den Gräbern tapferer Krieger finden wir im Altertum und in der Neuzeit oft das ausdrucksvolle Bild eines Löwen, und in diesem Sinne wird auch dieser Löwe aufzufassen sein. Die Arbeit ist von grosser, lebensvoller Schönheit. Entstanden ist das Werk, dem Fundorte nach zu schliessen, in römischer Zeit.

Abgeb. mit dem ganzen Grabgebäude bei Bartoli, *Gli antichi sepolcri ovvero mausolei romani*, Taf. 49. Vgl. Matz, Antike Bildwerke in Rom III S. 152, 3785 und die dort genannte Litteratur. Welcker A. D. V S. 71.

1923. 1924. (806.) Opfer zu Ehren des Cäsar und Augustus, Marmorreliefs in San Vitale zu Ravenna.

Die am weitesten nach rechts stehende Figur des grösseren Fragments ist Augustus in der Tracht des Jupiter und als Herr des Erdballs, auf welchen er den Fuss setzt, dargestellt, das Haupt mit der *corona civica* geschmückt, die ihm als bleibendes Ehrenzeichen zuerkannt war, in der Rechten ursprünglich das Scepter haltend. Ihm zunächst steht Venus mit dem Amor, vermutlich in der Gestalt, in welcher sie als Genetrix, d. h. als Mutter des Julischen Geschlechtes verehrt wurde, und neben ihr die durch den Stern über der Stirn, das *Iulium sidus* wie auf den Münzen, als Cäsar charakterisirte Gestalt. Als ein Vergötterter ist er sehr jugendlich dargestellt. Die folgende Figur wagen wir nicht zu benennen, doch scheint sie im Gegensatz zu den andern ideal gehaltenen Figuren eine Person des Lebens, vermutlich den herrschenden Kaiser darzustellen. Man hat sie für Claudius erklärt.

Auf dem andern Fragment wird ein nach römischer Sitte mit einer Binde behangener Opferstier zum Altar geführt. Da die beiden Fragmente zusammengehören und jenes offenbar in den Personen des Cäsar und August den Mittelpunkt der ganzen ursprünglichen Komposition enthält, so wird das auf diesem dargestellte Opfer zu Ehren der beiden Herrscher dargebracht sein.

Die Reliefs sind schön gearbeitet; die verstümmelte weibliche Figur zur Linken macht einen sehr feinen, fast zierlichen Eindruck. Sie schmückten vermutlich die Basis eines dem Cäsar und August errichteten Ehrendenkmals.

Abgeb. Conze, Die Familie des Augustus. Vgl. Arch. Ztg. 1867 S. 110 (J. Friedländer). Wissowa, *De Veneris simulacris Romanis* S. 35.

1925. Reliefbruchstück, den Oberkörper eines nach vorn gewendeten Mannes darstellend, auf dessen linkem, in die Hüfte gestemmten Arm ein Gewandstück liegt, welches auch auf seiner rechten Seite sichtbar wird, und ehemals wohl den Unterkörper verhüllte. Wir vermögen weder anzugeben, wie man sich das Fragment im Einzelnen zu ergänzen hat, noch wo sich des Original befindet.

1926—1936. (820—828.) Reliefs von der Trajanssäule in Rom. Die Trajanssäule ist bis auf das Standbild des Kaisers, dessen Träger sie war, noch ziemlich unversehrt erhalten. Sie erhebt sich über hundert Fuss hoch und ist mit einem spiralförmig umlaufenden und der Deutlichkeit wegen nach oben allmählich breiter werdenden Reliefbande verziert, auf dem die Siege Trajans über die Dacier, zu deren Verewigung die Säule errichtet wurde, dargestellt sind. Von der Länge dieses Bandes mag die Angabe einen Begriff geben, dass allein an menschlichen Figuren etwa zweitausendfünfhundert vorhanden sind. Wir versuchen zuerst uns über die hier vorhandenen Proben zu orientiren, um dann noch einige Bemerkungen über das Ganze anzuknüpfen.

Gleich aus dem Anfang der Darstellung ist die Figur des Donaustromes (1926) genommen, der mit halbem Leibe aus den Fluten hervorragend dargestellt ist. Man denke sich über und rechts von ihm eine befestigte Stadt hinzu, aus deren Thor das römische Heer die über seine Fluten geschlagene Schiffbrücke betritt, und man wird die Miene des Unmuts verstehen, die sein Gesicht zeigt.

Die folgenden zwei Tafeln (1927. 1928.) bilden den Schluss des ersten grösseren Abschnitts. Die Scene wird, wie dies überhaupt auf der ganzen Säule der Fall ist, durch zwei Bäume abgeschlossen und enthält einen Angriff der Dacier auf ein römisches Kastell, das am Fluss liegt. Offenbar ist es ein Ueberfall zur Winterszeit, welche die Römer eben in ihren Kastellen abwarteten, und die mit den Wellen des Flusses kämpfenden Dacier sind durch das Eis gebrochen und müssen nun vor den Augen der jammernden Gefährten, die glücklich hinübergekommen sind, umkommen. Unter den letzteren befinden sich zwei Standartenträger mit dem Drachen, dem dacischen Feldzeichen. Das Kastell wird auf der einen Seite von dacischen Bogenschützen und zugleich mit dem Mauerbrecher, dem Widder, angegriffen, von der andern Seite kommen Panzerreiter, vermutlich Sarmaten, Mann und

Ross ganz mit einem Schuppenpanzer bekleidet, heran. Die Wurfspeere der Römer sind nicht angegeben, wie überhaupt auf der ganzen Säule die Waffen meistens fehlen, da die Angabe der Bewegung vollkommen genügt, um die Handlung deutlich zu machen.

Die folgende Platte (1929) schliesst fast unmittelbar an die eben betrachteten an und bezeichnet den Anfang eines neuen Abschnitts, nämlich die Rückkehr des Kaisers zum Heer, das er während des Winters verlassen hatte. Er hat sich eingeschifft und führt selbst, wie er es oft gethan haben soll, das Ruder des Schiffs, das durch eine Kajüte und reichere Verzierungen — man bemerkt am Vorderteil Eroten auf Seetieren — ausgezeichnet ist. Darüber sieht man ein anderes Schiff, worin eine stehende nnd gestikulirende Figur auffällt, offenbar derjenige, der den Ruderern den Takt anzugeben hatte. Von der folgenden Scene, welche die Ausschiffung enthielt, sieht man noch einige Soldaten, die das Gepäck aus den Schiffen herausholen. Zu bemerken ist noch, dass der im Wasser unter dem Schiff des Kaisers befindliche längliche Einschnitt von einem der Fenster herrührt, welche die im Innern der Säule sich hinaufwindende Treppe erleuchten.

An diese Scene schliessen sich nach geringem Zwischenraum die folgenden Platten an (1930. 1931), die mit einer halben Scene beginnen. Man erblickt eine Abteilung der Sarmatischen Hülfstruppen auf der Flucht vor der römischen Reiterei. Sodann folgt eine besonders lebendige und interessante Scene, ein nächtlicher Angriff auf das Lager der Dacier. Denn die mit halben Leibe hinter dem Berge hervorragende weibliche Figur, die ihr Obergewand bogenförmig flattern lässt — ein für Licht- und Luftgottheiten charakteristisches Motiv — entspricht ganz den Darstellungen der Selene auf Sarkophagen. Die Dacier werden von allen Seiten und von verschiedenen Truppengattungen angegriffen, von Reitern, die mit einem feinen Kettenpanzer bekleidet sind, Fusssoldaten und ausserdem von barbarischen Hülfstruppen der Römer, wahrscheinlich Germanen, die sich durch den nackten Oberkörper und durch die Keule, die sie als Waffe führen, von den Daciern unterscheiden. Unter den verwundeten Daciern bemerkt man einen mit einer Mütze (vgl. 1569ff.), vielleicht dem Abzeichen der Vornehmeren, der sich selbst das Schwert in die Brust stösst, weil er den Tod der Gefangenschaft vorzieht. In der Höhe sieht man den Tross der Dacier, vierräderige Karren

mit Waffen, Feldzeichen und sonstigem Gerät beladen; auch eine nackte Leiche hängt von einem Rade herab.

Die Platte mit der Victoria (1932) endlich bezeichnet wieder den Abschluss eines grösseren Abschnittes. Von Trophäen umgeben, die hier nicht vorhanden sind, schreibt die Siegesgöttin die Thaten des Kaisers auf ihren Schild. Diese Figur ist übrigens keine originelle Erfindung; derselbe Typus ist in grösseren statuarischen Werken erhalten, vgl. besonders N. 1453.

Ausserdem sind noch eine Anzahl von Köpfen (1933—1936) vorhanden, darunter auch ein Idealkopf, der des Donnergottes, welcher in einer Scene dargestellt war, wie er gegen die Dacier seine Blitze schleudert. Unter den übrigen heben wir den mit einem Tierfell, dem Abzeichen der Standartenträger und Signalbläser bekleideten hervor, und denjenigen, der einen Federbusch auf dem Helm trägt, was als ein Vorrecht der Prätorianer betrachtet wird. Interessant sind auch die aus einer Kampfscene genommenen Köpfe eines Römers und eines Daciers, von denen der erstere den andern zwischen den Zähnen gefasst hält.

Wer dies Werk in seiner Gesammtheit ins Auge fasst, wird ihm Anerkennung nicht versagen können. Trotz der ungeheuren Ausdehnung und des doch durchgehends gleichartigen Stoffes, ist Eintönigkeit und Wiederholung glücklich vermieden. Es ist für die reichste Abwechselung gesorgt, und unter die wilden Kriegsbilder sind auch zartere Darstellungen gemischt, z. B. die Pflege der Verwundeten und besonders die Trauer der Dacier um früh gefallene Jünglinge. Der Künstler, welcher die Reliefs schuf, hatte einen offenen Blick für alles Menschliche; die Ereignisse wahr und wahrhaftig darzustellen war sein einziges Streben, und er hat deshalb in keiner Weise beschönigt, und auch grausamere Thaten nicht verschwiegen. Dadurch wird die Säule zu einer lebensvollen, wahren und treuen Kriegsdarstellung, wie es kaum eine zweite giebt. Aber grade dies Streben nach Deutlichkeit und Genauigkeit hat den Künstler zu Manchem verleitet, was nicht unbedingtes Lob verdient. Festungen, Dörfer und Hütten und all dergleichen werden uns in ihrer Anlage und Bauart vorgeführt, aber damit dies geschehen könne, mussten sie in unnatürlich kleinen Verhältnissen und dabei noch oft in unrichtiger Perspektive gezeichnet werden. Dergleichen würde vielleicht in einer mehr stilisirenden, kindlicheren Kunst ohne Anstoss sein: hier wo wir in allen Ge-

stalten und Darstellungen die volle Herrschaft über die Form finden, wirkt es störend und unschön. Und wie sich hierin das Werk nicht von den Thatsachen zu künstlerischer, durchgeistigter Darstellung derselben erhebt, so fehlt es überhaupt im Ganzen an Poesie der Erfindung. Das Werk hat etwas Chronikmässiges, Nüchternes, und kann deshalb wohl interessiren, aber nicht ergreifen. Die wenigen eingemischten mythologischen Gestalten haben nur den Zweck, gewisse für das geschichtliche Ereigniss wichtige Nebenbegriffe auszudrücken; denn die Mondgöttin und der donnernde Jupiter in den erwähnten Kampfscenen sollen nur den Umstand hervorheben, dass jene Kämpfe bei Nacht und im Unwetter Statt fanden.

Die Formen des Reliefs sind im Einzelnen nicht fein durchgeführt, ein Mangel, den wir im Hinblick auf die Grösse des Werkes und vor allem die Höhe der Aufstellung allerdings gerne übersehen.

Eine vollständige Abbildung der Reliefs giebt Fröhner in dem Prachtwerke *La colonne Trajane,* wo auch die frühere Litteratur verzeichnet ist. Vgl Overbeck, Plastik[3] II S. 450. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 31. CIL. VI, 1 960.

1937. 1938. (832. 833.) Reliefs vom Trajansbogen, am Bogen des Constantin in Rom befindlich, der zum grossen Teil mit Reliefs vom Trajansbogen geschmückt ist.

Die Reliefs stehen mit einander in Zusammenhang: auf dem einen ist Trajans Jagd auf einen Eber, auf dem andern das Siegesopfer für das erlegte Tier dargestellt. Der Kaiser hat als Opfernder den Hinterkopf verhüllt und hielt unzweifelhaft eine Schale in der Hand, die er über den Altar ausgoss. Das Bild der Jagdgöttin, nach einem oft vorkommenden Typus gebildet, ist in den Zweigen eines Baumes aufgestellt, wie es bei den für ländliche Umgebung bestimmten Götterbildern oft geschah. Der Kopf des erlegten Ebers ist ihr als Weihgeschenk aufgehängt.

Diese Reliefs, namentlich das letzte, gehören zu den schönsten Proben der Kunst in Trajanischer und überhaupt römischer Zeit. Die Gewänder sind, im Gegensatz zu der sonst an späten Werken so gewöhnlichen Ueberfüllung mit Falten, feierlich und ernst gehalten, der Handlung, in welcher sich die Figuren befinden, entsprechend.

Abgeb. Bellori, *Veteres arcus Augustorum triumphis insignes* Taf. 23. 35. 36. Vgl. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 7.

1939. Apotheose des Antoninus Pius, Relief aus Carrarischem Marmor, von der Rückseite des Fussgestelles, welche die zu Ehren des Kaisers 161 n. Ch. von seinen Söhnen errichtete Porphyrsäule trug. Die Reste dieses Denkmals wurden 1704 bei Monte Citorio in Rom gefunden, zuerst dort aufgestellt und später in den Vatikan versetzt. Ergänzt sind hauptsächlich der linke Arm der Faustina mit dem Scepter, der rechte der Roma bis auf zwei Finger und fast die ganze rechte Seite der jugendlichen gelagerten Gestalt.

Ein geflügelter Jüngling, durch die Himmelskugel und die Schlange als Genius der Ewigkeit bezeichnet, trägt den vergötterten Kaiser und seine Gemahlin, die ältere Faustina auf seinem Rücken gen Himmel; zwei Adler, ein den Römern geläufiges Symbol der Consecration, rahmen die Gruppe ein. Das Kaiserpaar selbst erscheint in der Tracht von Jupiter und Juno. Unten sitzt die Göttin Roma in ihrer gewöhnlichen Tracht, und erhebt anbetend die Rechte; auf der anderen Seite ist am Boden ein Jüngling gelagert, der eben dieser Lage wegen als Ortsgottheit aufzufassen ist, und durch den Obelisken, den er hält, als Verkörperung des Campus Martius, wo die Begängnisse der Kaiser Statt fanden, bezeichnet ist. Dort stand nämlich ein grosser Obelisk, welcher auf der Spitze eine vergoldete Kugel trug: auch diese ist im Relief zu sehn.

Man kann der Komposition eine gewisse Eleganz nicht absprechen, aber sie ist kalt und leer. Es fehlt an wirklicher, lebendiger Anschauung. So ist z. B. gar nicht zu verstehn, wie denn eigentlich das Kaiserpaar von dem Genius getragen werde. Die Büsten erscheinen über dem Genius, aber eine natürliche Handlung ist durchaus nicht dargestellt. Ueberhaupt ist die Bewegung dieses Genius äusserst schwächlich. In dem ganzen Werke fehlt es an Kraft, statt dessen finden wir äussere Glätte und eine unangenehme öde Süsslichkeit; man betrachte nur den Kopf des Campus Martius oder den des Genius. Die Schwächen, welche schon in der Kunst Hadrianischer Zeit hervortreten, sind hier bis ins Unleidliche gesteigert; ein trauriges Zeichen beginnenden Verfalls.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* V Taf. 29. Müller-Wieseler I Taf. 71, 394. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 688.

1940. (664.) Apollo mit seinem Greif, Marmorrelief, im Jahre 1805 bei den im Colosseum veranstalteten Ausgrabungen gefunden und im Vatikan befindlich.

Das grössere Ganze, zu dem dieses Fragment gehört, ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen; erhalten ist nur die Figur des Apollo, der seinen linken Arm, wie es scheint, auf die Leier stützte, von welcher ein Stück zurückgeblieben, während rechts von ihm der zum Teil erhaltene Greif steht.

Unangenehm fällt an dem Werk ein gewisser Mangel künstlerischer Stilisirung auf, indem der rechte Arm des Gottes in ganz flachem Relief, das übrige in hohem erscheint. Es geht dadurch die Einheitlichkeit verloren, welche sonst gerade die meisten antiken Reliefs vor den modernen auszeichnet.

Abgeb. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* IV Taf. 32, 2; vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 39, 2.

1941.—1953. Skulpturen aus den Mithrastempeln zu Heddernheim, Anfang Januar 1826 aufgefunden, jetzt im Museum zu Wiesbaden befindlich.

Der Kult des ursprünglich persischen Sonnengottes Mithras hatte während der römischen Kaiserzeit eine ganz ungewöhnliche Verbreitung gewonnen, namentlich die Soldaten waren demselben ergeben. Zahlreiche Ueberreste von Inschriften und Bildwerken sind ein redender Beweis davon, auch einige ganze Heiligtümer des Mithras sind aufgefunden worden, doch ist unsere Kenntniss dieses Kultus trotzdem so gering, dass eine genauere Deutung der Skulpturen nicht möglich ist.

Die Stätten, an denen Mithras verehrt wurde, sind ursprünglich Höhlen, und wo nicht solche selbst zu Heiligtümern eingerichtet werden konnten, bestrebte man sich doch, den Charakter des unterirdischen Gelasses in den Gebäuden auszuprägen. Die beiden Tempel von Heddernheim waren lang und schmal; auf sieben Stufen stieg man zu ihnen hinab, und erblickte am äussersten Ende das Reliefbild des Gottes. In dem einen Tempel fanden sich nur noch geringe Reste desselben, das fast ganz erhaltene des anderen ist unter N. 1941 aufgestellt. Es besteht aus Sandstein; der mittlere Teil desselben mit der Hauptdarstellung war um einen Zapfen drehbar, und es konnte so zu Zeiten, vermutlich wenn der Kultus es verlangte, an Stelle des gewöhnlichen Reliefs das auf der Rückseite der Platte angebrachte (1942) treten.

Auf der Vorderseite (1941) haben wir die für Mithras typische Darstellung des Stieropfers. Mithras, orientalisch gekleidet, hat den Stier zu Boden gedrückt und ist im Begriff ihn durch einen Dolchstoss zu töten. Die genauere Bedeu-

tung dieses Stieres ist nicht bekannt; dass er symbolisch aufzufassen sei, vielleicht als irgend welche der Sonne feindliche Macht, deutet die sonderbare Art des Schweifes, der in Aehren endigt, an. Auch die Tiere, die ihn umgeben, Hund, Schlange, Skorpion, werden symbolische Bedeutung haben, ebenso wie der Rabe, welcher über dem flatternden Mantel des Mithras erscheint. Zu Seiten dieser Gruppe stehen zwei Knaben, Mithras ähnlich gekleidet, von denen einer eine Fackel erhebt, einer senkt. Sie scheinen also einen Aufgang und Niedergang des Lichtes zu versinnbildlichen, etwa die beiden Sonnenwenden, nach deren einer die Tage zunehmen, während sie nach der anderen zu schwinden beginnen, oder auch Morgen- und Abendstern. Ueber der ganzen Darstellung zieht sich bogenförmig der Tierkreis hin; die freien Ecken sind mit undeutlichen Figuren gefüllt

Diese mittlere Darstellung ist von verschiedenen Streifen kleinerer Bilder eingerahmt, welche im Einzelnen nicht zu deuten sind. Die vier Köpfe in den äussersten Ecken stellen Windgötter dar, die auch sonst vorkommen, im obersten Streifen sind Sonne und Mond mit ihren Gespannen angebracht.

Auf der schon erwähnten Rückseite der mittleren Platte (1942) sehen wir das Stieropfer vollzogen; der Stier liegt getötet am Boden, daneben steht Mithras mit einem Füllhorn und eine Göttin, an den Seiten wieder die beiden Knaben mit den Fackeln. Der obere Teil des Reliefs ist mit laufenden Tieren gefüllt, deren Deutung nicht klar ist.

Zugleich mit diesen Reliefs sind eine Zahl anderer Skulpturen gefunden worden, die wir im Folgenden kurz aufzählen. Der Zusammenhang mit dem Kult des Mithras ist nicht bei allen Stücken klar.

Ein kleines Relief (1943) stellt Fortuna dar, ein zweites (1944) zeigt eine Göttin zu Pferde, die man wol Epona nennen darf, ebenso wie ein drittes aus Basalt verfertigtes (1945), auf welchem die Göttin mit Füllhorn zwischen zwei Pferden erscheint. Ein weiteres Relief aus Sandstein (1946) zeigt Minerva in einer wenig glücklichen Bildung. Das kleine Marmor-Relief (1947) mit der Stieropferung ist offenbar ein Votiv an Mithras, und auf seinen Kult beziehen sich sicher auch die beiden Reliefs aus Sandstein 1948, 1949, die schon erwähnten, öfters vorkommenden Knaben mit den Fackeln; auch die Sandsteinfiguren 1950, 1951 sind aus den Mythen des Mithras zu erklären. Die erstere zeigt einen Knaben, der aus einem

Baum, die zweite einen solchen, der aus dem Felsen emporsteigt; letzterer ist sicher Mithras selbst, vermutlich auch ersterer. Endlich sind (1952, 1953) zwei kleine Löwen vorhanden, denen vielleicht symbolische Bedeutung zukommt.

Der Stil aller dieser Skulpturen ist recht schlecht und roh und weist auf späte Zeit.

Abgeb. Annalen des Vereins für Nassauische Altertumskunde I, 2 Taf. 1—6 S. 161. Lajard, *Introduction à l'étude du culte de Mithra* Taf. 90. 104—106. Vgl. Stark, Zwei Mithräen S. 29, 35; zur Epona Keller, Vicus Aurelii S. 25. *Annali* 1881 S. 239 (Marucchi). Preller, Römische Mythologie [3] II S. 227, zum Mithrasdienst im allgemeinen ebendaselbst S. 410.

1954. Mithrasrelief aus Sandstein, im Frühjahr 1861 bei Osterburken gefunden, jetzt im Museum zu Karlsruhe.

In der Mitte des Reliefs sehen wir wie auf N. 1941 das typische Stieropfer, darüber den Tierkreis. In der Ecke links ist besonders der Sonnengott kenntlich, rechts die Mondgöttin, in der Mitte dazwischen eine Götterversammlung. Die kleinen Reliefs an den Seiten sind auch hier bei unserer mangelhaften Kenntniss der Mythen und Mysterien des Mithras nicht alle mit Sicherheit zu erklären.

Die Arbeit auch dieses Reliefs ist roh und schlecht und verrät eine späte Zeit.

Abgeb. Stark, Zwei Mithräen Taf. 2 S. 6.

1955. Römischer Prozessionswagen, Marmorrelief aus Rom, jetzt im Brittischen Museum. Ergänzt ist das Rad und Teile der Pferde.

Auf den Wänden des Wagens sind Zeus und die beiden Dioskuren dargestellt. Die Arbeit ist sehr schlecht und weist auf späte Entstehungszeit.

Abgeb. *Ancient marbles* X Taf. 48.

1956. Römisches Ehepaar in der Gestalt von Herakles und Hebe, Marmorrelief, bis 1847 in der Sammlung Grimani, jetzt im Museum zu Venedig.

Verstorbene unter der Gestalt mythischer Personen darzustellen, ist ein in römischer Zeit sehr verbreiteter Brauch; besonders werden in den mythologischen Darstellungen der Sarkophage oft einer der Figuren die Züge des Verstorbenen geliehen. Für unsere Auffassung ist man dabei nicht einmal immer mit glücklichem Takt vorgegangen. Dass man die Sage von Herakles und Hebe zur Darstellung eines Ehepaares benutzte, kann man dagegen ganz poetisch finden. Das Werk selbst ist allerdings recht gering, die Komposition steif und die Aus-

führung erbärmlich. Auch machen sich die gewöhnlichen, alltäglichen Gesichter in der heroischen Scene recht schlecht.

Abgeb. Valentinelli, *Marmi scolpiti della Marciana di Venezia* Taf. 36. Vgl. Dütschke V 253.

1957. (680.) Pelops und Hippodamia, Thonrelief, im Brittischen Museum.

Dieses in mehreren Exemplaren erhaltene Relief wurde früher auf die Entführung der Helena durch Paris gedeutet, jetzt dagegen glaubt man gewöhnlich den Wettkampf des Pelops darin zu erkennen, indem man sich auf den Mythus bezieht, dass Oinomaos, der Vater der Hippodamia, den Freiern, die mit ihm den Wettkampf eingehen wollten, die Tochter in ihren Wagen mitgab, damit sie mit ihr beschäftigt nicht Acht gäben auf die Pferde und um so leichter von ihm besiegt würden. Man muss gestehn, die Darstellung passt auf beide Begebenheiten und der phrygische Jüngling kann ebensowohl Paris wie Pelops, die bräutlich verschleierte Frau so gut Helena wie Hippodamia sein. Was uns bestimmt, der letztern Deutung den Vorzug zu geben, ist dies, dass wir auf Vasenbildern ganz ähnliche und zwar unzweifelhaft auf Pelops bezügliche Gruppen wiederfinden. Allerdings besitzen wir dann in dem Relief nur ein Stück der ursprünglichen Komposition, in welcher der Wagen des verfolgenden Oinomaos nicht fehlen konnte, aber eine solche Herausnahme einer einzelnen Gruppe aus einer grösseren Komposition ist besonders bei diesen Thonreliefs, die nur als architektonische Dekoration dienten, leicht denkbar.

Abgeb. Winckelmann, *Monumenti inediti* 117. *Ancient terracottas in the British Museum* Taf. 19, 34 S. 20. Die von Winckelmann gegebene Deutung auf Paris hat Stephani (*Compte-rendu* 1861 S. 129) wieder aufgenommen, die andere ist zuerst von Welcker zu Philostrat S. 309 aufgestellt. Vgl. Arch. Ztg. 1853 S. 55 (Papasliotis). Ueber den im Text berührten Mythus vgl. *Annali* 1840 S. 173, 1 (Ritschl).

1958. Nike, einen Stier opfernd, Bruchstück eines Thonreliefs im Münchener Antiquarium.

Aehnliche Darstellungen, besonders auf Terrakottareliefs, sind sehr gewöhnlich; vgl. 1440. 1441.

1959. Langbekleidete Frau, welche mit der Linken einen Zipfel ihres Gewandes fasst, in der Rechten vielleicht eine Fackel hielt, Bruchstück eines Thonreliefs im Münchener Antiquarium.

1960. Eros auf einem Delphin reitend, Bruchstück eines Thonreliefs im Antiquarium zu München.

1961. (604.) Aphrodite und Anchises, Broncerelief, in Paramythia in Epirus gefunden und 1798 dort von Hawkins gekauft, gegenwärtig im Bignor-park in England.

Das Relief wird mit Recht auf den Besuch der Aphrodite bei Anchises gedeutet, den der homerische Hymnus auf Aphrodite schildert, und zwar scheint der Moment gewählt zu sein, wo sich die Göttin anschickt, den noch ruhenden und in ihren Anblick versunkenen Anchises zu verlassen.

Das Werk gehört, so anmutig es ist, nicht der Blüte der griechischen Kunst an. Schon deswegen nicht, weil das Relief den Charakter einer blossen Verzierung der Fläche aufgegeben hat, fast rund hervortritt. Ausserdem deutet auch der graziös tändelnde Charakter der Darstellung auf spätere Zeit; die Aphrodite erinnert bereits sehr an manche Figuren auf den pompejanischen Bildern.

Abgeb. Millingen, *Ancient unedited monuments* II Taf. 13. *Specimens of antient sculpture* II Taf. 20. Müller-Wieseler II Taf. 27, 293. Inghirami, *Galleria omerica* Taf. 54. Vgl. Michaelis, *Ancient marbles* S. 212, 1. Bernoulli, Aphrodite S. 397.

1962. Bekränzung eines Kriegers durch eine Stadtgöttin, Broncerelief, angeblich in Paramythia gefunden.

Die Arbeit des Reliefs ist sorgfältig, die Gestalt der Göttin ist sogar recht gut geraten. Der Inhalt der Darstellung ist natürlich die Ehrenbezeugung, welche der Krieger, vielleicht einer der Kaiser, von einer Stadt erfahren hat.

1963. Ganymedes, rundes Erzrelief, 1820 bei Zweibrücken gefunden, jetzt im Museum zu Speier.

Der Adler, dessen Kopf über dem des Ganymedes erscheint, hat seine Beute unter den Achseln gepackt; die Bewegung, welche der Jüngling mit der Rechten macht, soll wohl sein Staunen ausdrücken. Die Darstellung ist schlecht komponirt und noch schlechter ausgeführt; der Vogel ist im Verhältniss zum Jüngling viel zu klein, und bei diesem wieder stehen der übergrosse Kopf und die kümmerlich kleinen Arme in gar keinem Verhältniss. Die ganze Arbeit ist von einer fast barbarischen Roheit.

Abgeb. Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande LVIII Taf. 1 S. 3 (Stark). Vgl. Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen I S. 120 (J. Lessing).

1964. Die Parzen, Marmorrelief in der Ermitage zu Petersburg, früher in der Sammlung Demidoff.

Dies Relief, welches in unverkennbarer Anlehnung an N. 1865 und ähnliche Darstellungen die drei Parzen in etwas altertümelndem und doch plumpem Stil zeigt, gehört einer nicht geringen Reihe von Fälschungen an, die im Anfange des Jahrhunderts der Bildhauer Monti in Neapel begangen hat. Erwiesen wird die Unechtheit dieses Stückes schon durch den plastisch angegebenen Faden der Klotho und die Gestalt der Lachesis, von der unmöglich ist zu sagen, wie sie im erhaltenen Zustand ausgesehen haben solle. Treffend macht auch ein älterer Berichterstatter darauf aufmerksam, wie die 'wohlgelungenen Brüche zugleich den besorglichen Anblick eines Fragments und den erfreulichen wohl erhaltener Figuren gewähren'.

Vgl. Guédéonow, *Sculpture antique de l'Ermitage* N. 329. Stephani, *Compte-rendu* 1869 S. 163, 2. Der Nachweis der Fälschung steht in Schorn's Kunst-Blatt 1823 S. 380. 1824 S. 119. Die Buchstaben PA links von der Säule, die zu *Parcae* zu ergänzen, und als weiteren Beweis der Unechtheit zu verwenden nahe läge, finden sich eben so Ermitage 304. 327, und sind also später angebrachte Bezeichnungen einer Sammlung oder dergleichen. — Zwei andere Fälschungen Monti's siehe bei Brunn, Beschreibung der Glyptothek[4] S. 118, 94. Auch das Relief Arch. Ztg. 1870 Taf. 27 gehört nach Stil und Inschrift hierher.

1965. Agamemnon und Chryses, Marmorrelief, angeblich 1826 in Perugia gefunden, jetzt in Cambridge.

Es ist der Augenblick dargestellt, wo Agamemnon den Chryses mit harten Worten abweist; vier griechische Heerführer stehn bekümmert dabei. Das Relief ist offenbar modernen Ursprungs und wie das eben besprochene höchst wahrscheinlich eine Fälschung des Bildhauers Monti.

Abgeb. Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke Taf. 16, 11 S. 380. Vgl. Arch. Ztg. 1864 S. 169* (Conze). Michaelis, *Ancient marbles* S. 260, 66.

1966. Jüngling, nachdenklich an eine Kline oder einen Tisch gelehnt, Marmorrelief im Besitz des Architekten Bergau zu Nürnberg. Wir können das Relief nach seinem auffälligen Stil nicht für antik halten.

1967. (644.) Mänade mit einem Idol, Marmorrelief, früher in Turin, jetzt im Louvre.

Man hat über die genauere Erklärung dieser Mänade in höchster Extase, die mit einem Götterbild auf den Altar gestürzt ist, vielfach gestritten; auch für Kassandra ist sie erklärt worden. Vielleicht kommt letztere Erklärung in der That

mit der Auffassung des modernen Künstlers überein; bei einem antiken wäre sie schwerlich richtig. Dass nämlich dies Relief ein Werk des sechzehnten Jahrhunderts sei, wird man Angesichts der im Altertum ganz unerhörten Herme und ihrer durchaus modernen Architekturformen nicht bezweifeln können.

Abgeb. Clarac III Taf. 135, 134. Müller-Wieseler II Taf. 45, 568. Fröhner, *Musées de France* Taf. 27 S. 75, wo auch weitere Litteratur angeführt und die Unechtheit des Reliefs zuerst behauptet ist.

1968. (439.) Mänade, Figürchen, angeblich in Smyrna gefunden, aus Millingen's Besitz in den des Lord Vernon übergegangen.

Es ist eine vorwärts stürmende weibliche Gestalt in langem Gewande, die man verschieden, meist als Mänade erklärt und besonders gern mit Skopas in Verbindung gebracht hat. Schon 1849 aber hatte E. Braun erkannt, dass es eine Fälschung sei. Zum Beweis genügt es, auf das Material hinzuweisen: es ist Biscuit, nicht, wie angegeben wurde, Marmor, auch ist die Figur eben des Stoffes wegen innen hohl.

Abgeb. Arch. Ztg. 1849 Taf 1. 2, 4. 5 S. 1 (Gerhard). 1856 S. 193. Vgl. Stark, Niobe S. 297. Urlichs, Skopas S. 62. Der Beweis der Unechtheit ist erbracht Arch. Ztg. 1880 S. 83. Michaelis, *Ancient marbles* S. 157, 420.

1969. (839.) Triumph des Lucius Verus, Marmorrelief aus Rom, in Dresden.

Es ist ein nach antikem Vorbilde in erbärmlichem Stil gefälschtes Werk.

Abgeb. Le Plat, *Recueil des marbres antiques qui se trouvent à Dresden* Taf. 146, 1. Vgl. H. Hettner, Die Bildwerke der Antiken-Sammlung zu Dresden [4] S. 110, 217. Righetti, *Il Campidoglio* I Taf. 167.

1970. (943.) Marmorscheibe im Antiquarium zu München.

Auf der einen Seite ist Herakles dargestellt, wie er den getöteten Nemeischen Löwen davonträgt, auf der andern, wie ein Knabe ihm eine Schenkelwunde verbindet. Man könnte annehmen, dass er diese Wunde im Kampf mit dem Löwen davongetragen hätte, indem alsdann beide Seiten des Diskos in inhaltlicher Beziehung zu einander stünden. Andere leiten die Verwundung aus dem Kampf des Herakles mit den Hippokoontiden her.

Der Stil des Reliefs ist sehr mittelmässig, ja er ist so auffällig für ein antikes Werk, dass wir dasselbe für modern halten. Es wird sich schwerlich ein antikes Relief finden,

das so stillos wäre, und vor allem ist der Gegenstand für einen solchen Diskos durchaus ungewöhnlich.

Abgeb. Lützow, Münchener Antiken Taf. 2. 3 S. 5. Arch. Ztg. 1861 Taf. 151, 2 S. 171 (Gerhard); vgl. S. 173* (Bötticher).

1971. Marmordiskos aus Rom, im Besitz des Bildhauers Zurstrassen in Leipzig.

Auf der einen Seite ist eine sitzende Athena dargestellt, auf der anderen Hermes, welcher einer Nymphe den kleinen Dionysos übergiebt; das ganze ist moderne Fälschung.

Vgl. *Bullettino* 1862 S. 6.

1972. Gefälschtes Relief, einen sitzenden Mann darstellend, mit sinnloser Inschrift. Wo sich das Original befindet, wissen wir nicht.

1973. Anubis, gefälschtes Relief in Mannheim. Der hundsköpfige Gott hält, wie auf echten Denkmälern der späteren Zeit, das Abzeichen des Hermes, mit dem er identifizirt wurde, den Heroldstab, indem er den Fuss auf ein Krokodil setzt. Der Stil und die sinnlosen Zuthaten beweisen die Fälschung zur Genüge.

Vgl. Gräff, Das Antiquarium in Mannheim II S. 14, 11; von der Darstellung des Anubis hat zuletzt Lafaye, *Culte des divinités d'Alexandrie* S. 260 gehandelt.

1974. Diogenes, gefälschtes Relief in Mannheim. Es scheint eine Nachahmung des von Zoega, *Bassirilievi* I Taf. 30 abgebildeten Reliefs der Villa Albani zu sein.

Vgl. Gräff, Das Antiquarium in Mannheim II S. 13, 9. Vermutlich ist das Relief identisch mit dem von Spon (*Miscellanea eruditae antiquitatis* S. 125) abgebildeten, und stammt also aus Rom.

1975. Kauernder Affe, angeblich antikes Relief, dessen Aufbewahrungsort wir nicht kennen.

Der Stil des Reliefs, und vor allem das angefangene Ornament der oberen Leiste scheinen uns auf modernen Ursprung hinzuweisen.

1976. Totenschädel von Marmor, angeblich auf Capri gefunden, im Brittischen Museum befindlich; vermutlich modern.

Vgl. Treu, *De ossium humanorum larvarumque apud antiquos imaginibus* S. 1, 1.

1977. Goldenes Medaillon, 1834 in einem Frauengrab der Krim gefunden, das etwa dem dritten Jahrhundert v. Ch. angehörte, in Petersburg.

In der Mitte ist eine Athena dargestellt, rings herum feine Palmetten und ein Kranz in sauberer Filigranarbeit.

Abgeb. *Antiquités du Bosphore Cimmérien* Taf. 19, 3 I S. LXV. 139.

1978—1980. (916—919.) Gürtelschloss, von Silber und mit Reliefs verziert, aus Herkulanum.

Das Schloss besteht aus zwei Teilen, deren jeder wieder aus zwei Stücken, einem runden und einem viereckigen, zusammengesetzt ist. Auf den runden Stücken sind der Sonnengott und die Mondgöttin dargestellt, auf den viereckigen wiederholt sich die Figur eines unter Waffenstücken sitzenden Kriegers. Wodurch die Wahl dieser Verzierung veranlasst ist, vermögen wir nicht zu sagen.

Abgeb. *Museo Borbonico* VII Taf. 48.

1981. Panther mit Thyrsos, Goldverzierung, angeblich aus der Krim.

1982. Laufender Hund, ein flatterndes Band am Halse, Goldverzierung, angeblich aus der Krim.

1983. Weidende Rinder, Goldverzierung, angeblich aus der Krim.

1984. 1985. Phantastische bärtige Köpfe aus Gold, vermutlich von einem Gefäss, angeblich aus der Krim.

1986. 1987. Zwei weibliche Porträtköpfe, Cameen von harter und später Arbeit.

1988. 1989. Fiebeln in Gestalt von Beilen, die erste aus Silber, die zweite aus Erz, beide im Antiquarium zu München.

1990. Athenakopf, von einem goldnen Ring, 1838 in einem Frauengrab in der Krim gefunden, in der Ermitage zu Petersburg.

Das Gesicht ist aus Granat geschnitten, alles übrige aus Gold gebildet; der Kopf ist etwas plump, die Arbeit sorgfältig.

Abgeb. *Antiquités du Bosphore Cimmérien* Taf. 15, 15 I S. LXIII. 109. Vgl. den Fundbericht von Aschik *Annali* 1840 S. 14. Die zugleich gefundene Münze des Lysimachos beweist, dass dies Grab nicht älter ist als das Ende des dritten Jahrhunderts, es kann aber ziemlich viel jünger sein, besonders da die Münzen des Lysimachos auch noch längere Zeit nach dessen Tode geprägt wurden. Aus demselben Grabe stammen die beiden folgenden Nummern.

1991. (711.) Silbernes Gefäss, mit Spuren von Vergoldung, zugleich mit N. 1990 gefunden.

Die Vase diente zu einem unsern Theekannen ähnlichen Zweck; denn in der durch eine komische Maske gebildeten Oeffnung befindet sich ein durchlöchertes Blech, das nur Flüssiges durchliess. Auch unter den Thonvasen haben sich ähnliche erhalten. Man sollte erwarten, dass der Henkel sich dem Ausguss gegenüber befände, was aber nicht der Fall ist. Auch hat die Vase nicht einen oder allenfalls drei Henkel, wie man voraussetzen möchte, sondern zwei, die als Figuren gestaltet sind nach einem besonders in etruskischer Kunst sehr beliebten Motiv. Es sind Satyrn, mit einem Schurz von Blättern bekleidet und mit einer Syrinx am Munde. Die Tülle wird, wie gesagt, durch eine komische Maske gebildet, da es in der ganzen antiken Welt Sitte ist, bei Geräten und dergleichen den Ausguss durch eine Maske von Mensch oder Tier zu bezeichnen. Unter der komischen Maske, die ihres Zweckes wegen weiter vortreten musste, ist eine tragische Maske als Stütze angebracht. Auch der Körper des Gefässes ist mit einem bakchischen Symbol, einem Kranz von Weinlaub, verziert und über dem Ausguss, ihn gleichsam in seinen Händen haltend, befindet sich ein Eros, dem ein zweiter auf der andern Seite entspricht.

Der Stil ist nicht fein und weist auf ziemlich späte Entstehung hin.

Abgeb. *Antiquités du Bosphore Cimmérien* Taf. 37, 5 I S. 251; vgl. die nächste Nummer.

1992. (712.) Silberrelief, aus dem Innern einer Trinkschale, die zu 1991 gehörte.

Dargestellt ist in nicht sehr feinem Stil Helios, sein Viergespann antreibend. Auch die Form der Schale, zu der das Relief gehört, ist eine spätere bei unteritalischen Vasen gewöhnliche. Sie hat die geschweiften, oben umgekrümmten Henkel, die der frühere, strengere Vasenstil nicht kennt.

Abgeb. *Antiquités du Bosphore Cimmérien* Taf. 38, 5. 6 I S. 257.

1993—1995. (891—893.) Drei Silberbecher, im Jahre 1835 zu Pompeji in einem Privathause gefunden. Die zwei mit figürlichem Schmuck versehenen waren vergoldet.

Die Form dieser Becher ist diejenige des Kantharos, des im Kreise des Dionysos gewöhnlichen Trinkbechers, nur dass die ältere und strengere Form desselben weicher und abge-

rundeter geworden ist. Die Verzierung ist ebenfalls die der späteren Zeit, die Figuren und Blätter haben nämlich nicht den bescheidenen dekorativen Charakter, sondern sind rund gearbeitet und lösen sich frei vom Grunde.

Wein und Liebe ist das Thema der Darstellungen im Einklang mit dem Zweck der Geräte, die offenbar Trinkbecher waren, wobei übrigens zu bemerken, dass zum bequemeren praktischen Gebrauch ein glatter Becher entsprechender Form eingesetzt wurde, welcher die inneren Höhlungen verdeckte. Die bildlichen Darstellungen sind sich ausserordentlich ähnlich, es ist in beiden je ein Kentaur und eine Kentaurin in der Gewalt von Dionysos und Eros dargestellt. Das pikante Motiv ist nicht neu, wir fanden es schon an dem borghesischen Kentaur N. 1421. Die Gruppen selbst bedürfen einer näheren Erklärung nicht; eigentümlicher ist das Beiwerk, auf dem einen Becher (1993) eine Statue des Dionysos, ein Baum mit einem daran hängenden Tamburin und ein grosses Gebäude mit Bogenfenstern und Vasen als Verzierung des flachen Daches, auf dem anderen (1994) wieder ein Baum mit Becken behangen, bakchischen Instrumenten wie oben das Tamburin, und ein bekränzter und von einer Vase bekrönter Thorweg. Die dritte Vase (1995) hat einen einfachen Schmuck von Epheu.

Abgeb. *Museo Borbonico* XIII Taf. 49. Müller-Wieseler II Taf. 47, 596. Overbeck, Pompeji [4] S. 624. Niccolini, *Pompei* II, *Supplemento* Taf. 9. Vgl. *Annali* 1838 S. 177.

1996. (894.) Silberbecher aus Herkulanum, mit der Apotheose Homers verziert.

Der Dichter wird von einem Adler zum Olymp hinaufgetragen, sinnend sein Haupt stützend und als Abgeschiedener mit einem Schleier bedeckt. Neben ihm sind zwei Schwäne, die Vögel Apolls, aufwärts fliegend angebracht. Um ihn trauern seine Töchter, Ilias und Odyssee, die erste mit kriegerischen Symbolen, die andre mit Abzeichen der Schiffahrt geschmückt. Den Rand des Bechers umgiebt ein Kranz, der von Masken getragen wird.

Die Darstellung entspricht den auf römischen Monumenten so häufigen Apotheosen der Kaiser.

Abgeb. Millingen, *Ancient unedited monuments* II Taf. 13. Overbeck, Pompeji [4] S. 624. Vgl. Winckelmann, Sendschreiben von den herkulanischen Entdeckungen § 77.

1997. (895.) Silberbecher, aus Herkulanum.

Auf der einen Seite besteigt Athena, auf der anderen ein bärtiger nackter Mann, der nicht näher charakterisirt ist, den Wagen, beide zugleich, wie es scheint, den unruhigen Pferden zurufend. Die Gruppen sind sehr symmetrisch komponirt, aber nicht sehr genau ausgeführt, man sieht z. B. gar keine Deichsel.

Abgeb. *Museo Borbonico* VIII Taf. 14, 1—3. Niccolini, *Pompei* II, *Descrizione generale* Taf. 72.

1998. (497.) Silberbecher, seit 1848 im Antiquarium zu München, früher im Besitz eines Glockengiessers in Ingolstadt, bei dem er nur wie durch einen Zufall der Zerstörung entging. Der Besitzer hielt nämlich das Gefäss für ein Stück Messing, das nur noch zum Einschmelzen brauchbar sei, und übergab es seinem Lehrling zum Zerschlagen. Dieser hatte auch bereits einige Schläge gethan — woher die Zerstörungen die man am Gefäss bemerkt — als er sah, dass das Gefäss von Silber sei. Diese Wahrnehmung machte weiter auf den Figurenschmuck aufmerksam und rettete das Gefäss vor dem Untergang.

Es ist ein einfacher Trinkbecher, rings mit Figuren geschmückt, die weder gegossen noch getrieben, sondern aus der Masse ausgeschnitten sind, wie die Figuren eines Cameo. Einzelne starke Erhebungen des Reliefs waren aber der grösseren Leichtigkeit der Arbeit wegen in besonderen Stücken gearbeitet und dann aufgelötet. Die Figuren sind etwas gegriffen, aber die Darstellung ist doch nicht undeutlich geworden.

Sie zerfällt in eine breitere Mittelgruppe von zehn Figuren und in zwei schmalere Nebengruppen von je sechs Figuren. Die Hauptperson der ersten ist ein jugendlicher Held, von seinen Trabanten umgeben, deren einer einen Schild trägt, der mit einer offenbar dem Pasquino (N. 1397) entnommenen Gruppe verziert ist, ausserdem von gebundenen Gefangenen, deren einer bereits den Todesstreich erwartet. Neben dem Jüngling ist im flachsten Relief Athena angegeben. Man hat vermutet, dass sie gekommen sei, um den grausamen Sinn des Helden umzustimmen und dass die Handbewegung des letzteren dem Krieger vor ihm Einhalt gebiete. Uns scheint das durchaus nicht sicher, ja die völlig ruhige Haltung der Athena würde zu ihrem Eingreifen in die Handlung schlecht passen; es scheint also vielmehr, dass der Jüngling dies Opfer

mit Genehmigung der Göttin bringe. Die Seitengruppe links von dieser Scene besteht zum Teil noch aus Gefangenen, zum grösseren Teil aus trauernden Frauen, von denen drei so sehr in ihre Trauer versunken sind, dass sie nicht einmal auf das Kindlein achten, das nach ihnen verlangt, während die vierte älteste weit lebhafter dasteht. Diese Scene geht in einem Zelt, dem des Siegers, vor sich, wie der ausgespannte Vorhang und der aufgehängte Schild andeuten. Auf der rechten Seite der Hauptscene, jedoch bis an die eben beschriebene heranreichend finden wir die zweite Nebengruppe, ebenfalls aus kriegsgefangenen Weibern bestehend, die um ein Tropaion versammelt sind, das in ganz flachem Relief hinter der ihr Kind stillenden Frau angegeben ist. Auch hier sehn wir die eine Frau besonders aufgeregt, während die andern mehr in ihren Schmerz versunken stumm dasitzen und stehen. Neben ihnen steht ein Krieger, in der Rechten ein Schwert, in der Linken eine, allerdings sehr undeutlich gewordene Lanze haltend, wie es scheint, ihr Wächter.

Höchst wahrscheinlich beziehen sich diese Darstellungen auf Neoptolemos als Richter und Herrn über die gefangenen Troer und Troerinnen. Dass Neoptolemos auf den Gedanken kommen konnte, die Gefangenen zu töten, liegt wohl in seinem Charakter begründet: auch der grosse Maler Polygnot hatte ihn in seiner Zerstörung Troja's als den blutdürstigsten aller Hellenen charakterisirt. Aber die Anwesenheit und ruhige Teilnahme der Athena führt doch wohl auf den Gedanken, dass es kein zweckloses Morden ist, das hier vorgeht, sondern dass Neoptolemos seinem Vater Achilles hier ebenso ein zwar grausames, aber in den religiösen Anschauungen der Zeit tief begründetes Opfer darbringt, wie dieser einst dem Patroklos. Dass der Schatten des Achill die Opferung der Polyxena an seinem Grabe verlangt habe, erzählte die Sage. Dass auch dieser Zug sowie die Tötung des kleinen Astyanax hier dargestellt seien, glauben wir nicht. Man hat allerdings angenommen, dass die verhüllte Gestalt der linken Nebengruppe Andromache darstelle, zu deren Füssen der kleine Astyanax sitze, und dass das sitzende Mädchen rechts Polyxena sei, die eben von dem ihr bevorstehenden Schicksal erfahre; aber es scheint, dass diese Frauen viel mehr ganz allgemein das traurige Schicksal der Stadt zu malen bestimmt sind, als bestimmte Gestalten der Sage darzustellen.

Was die Entstehungszeit des Bechers angeht, so hat man

dieselbe unseres Erachtens meist zu hoch hinauf gerückt. Dass wir in ihm keine Nachahmung des berühmten Werkes des Mys, eines Silberbechers, der mit einer Darstellung des Unterganges von Troja geziert war, vor uns haben, wird man wohl zugeben, aber wir glauben, dass das Original unserer Komposition nicht einmal älter sei, als das dritte Jahrhundert v. Ch., eher beträchtlich jünger. Denn wenn sich auch in den Gestalten meist ruhige, gehaltenere Bewegungen finden, wie sie der älteren Zeit entsprechen, so zeigen doch die aufgeregt gestikulirenden älteren Frauen ein Motiv, das später bei den Darstellungen der Wärterinnen auf den Sarkophagen wiederkehrt, und ganz deutlich erinnert an diese Werke die Art, den Hintergrund durch ein aufgehängtes Tuch abzuschliessen, das hier eigentlich ohne rechten feinen Sinn angewendet ist, da ja bei den übrigen Scenen der Hintergrund nicht dargestellt ist, und die Figuren daher mehr als Ornament sich der Form des Gefässes unterordnen. Die kauernden Gefangenen andererseits erinnern an ähnliche Darstellungen römischer Zeit, und so glauben wir, dass die Vorlage unseres Werkes nicht vor dem letzten Jahrhundert v. Ch. entstanden sei.

Abgeb. Thiersch, Ueber ein silbernes Gefäss mit Darstellungen aus der griechischen Heroengeschichte (Abhandlungen der Münchener Akademie V, 2) Heydemann, Iliupersis Taf. 2, 4 S. 33. Vgl. Christ und Lauth, Führer durch das Antiquarium in München S. 54, 590. Brunn in den Münchener Sitzungsberichten 1868 S. 235, dessen Einwänden gegen die frühere Auffassung ich mich angeschlossen habe.

1999. (946.) Becher von Erz, in dem Dorfe Erp bei Lechenich gefunden und im Museum zu Bonn befindlich.

Das Relief der einen Seite stellt den Besuch des Mars bei der Rhea Silvia dar, zu dem auch Amor sich einfindet, das der andern Seite zeigt einen Kampf, in welchem man den des Ares gegen Herakles, der ihm seinen Sohn Kyknos getötet hatte, oder auch den Kampf des Herakles mit Laomedon von Troja erkennen will. Weder die eine noch die andere Deutung scheint uns überzeugend.

Abgeb. Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande I Taf. 1 S. 45 (Urlichs). Dass in dem Kämpfer nicht Ares gemeint sei, ergiebt sich daraus, dass er bärtig ist. Die Deutung auf Laomedon ist nur unter der Voraussetzung willkürlicher Zusammenstellung beliebiger Scenen annehmbar; denn wer Trojanische Helden als Vorfahren Roms darstellen wollte, ging sicher nicht auf Laomedon zurück. Auch wäre dann der Gefallene, um den gekämpft wird, eine müssige Person.

2000. (915.) Trinkhorn, von Bronce, aus Herkulanum. Es ist in der Spitze durchbohrt und hat die Form eines

Hirschkopfes, dessen Hörner als Henkel dienen. Die Augen sind in Silber eingelegt.

Abgeb. *Museo Borbonico* VIII Taf. 14, 6. Niccolini, *Pompei* II, *Descrizione generale* Taf. 72.

2001. (713.) Silberner Eimer, in der Moldau gefunden, jetzt in der Ermitage in Petersburg.

Die Reliefs sind erotischen Inhalts und zerfallen in drei Scenen, deren eine an Ausdehnung den beiden andern entspricht. Dies ist die Darstellung des Hylas, der auf seinen Krug gelehnt, mit dem er Wasser schöpfen wollte, ruhig, nur mit erhobener Rechten seinen Schmerz ausdrückend, unter den Nymphen dasteht. Nur eine von diesen bekümmert sich um ihn, die andern sind im Begriff sich zu waschen. Die Darstellung ist sehr wunderlich und hölzern.

Nicht viel mehr ist die zweite Scene zu loben, die Verfolgung der Daphne, die mit ihrem Krug zu einer Quellnymphe gegangen und den Apoll, der übrigens gar nicht wie ein leidenschaftlicher Liebhaber aussieht, zurückzuhalten sucht. Hinter dem Gott fliegt ein kleiner Eros.

Am besten ist die dritte Scene, Leda mit dem Schwan; namentlich ist der Gedanke originell, dass der Schwan von einem Eros getragen herankommt. Der kleine Gott ist unter seiner Last zusammengeknickt, bietet aber noch schelmisch der Leda einen Spielball an.

Die üppigen Darstellungen sind bei den unschönen, plumpen und weichlichen Formen besonders unangenehm. Charakteristisch ist auch die Rücksichtslosigkeit, mit der die Henkelbefestigung in die Darstellung eingreift. Eine gewisse Absicht scheint übrigens bei der Auswahl der Scenen vorzuliegen, indem lauter Geschichten dargestellt sind, in denen das Bad oder das Wasserholen seine Rolle spielt; zur Verzierung eines Wassergefässes ist das allerdings ganz passend.

Abgeb. *Antiquités du Bosphore Cimmérien* Taf. 36 S. 261, wo auch die übrige Litteratur genannt ist. Nur glaube ich dem Herausgeber nicht, was er über den Lorbeerzweig des Apoll und der Nymphe bemerkt; dieser ist vielmehr ein einfaches Attribut der betreffenden Figuren.

2002. (714.) Grosser silberner Krug, zum Teil vergoldet, zugleich und an derselben Stelle mit dem eben besprochenen Gefäss gefunden.

Der Krug hat nur in dem engen Halse oben eine Oeffnung, es ist uns unklar, wozu sie gedient hat. Die Henkel werden durch zwei Krüge tragende Kentauren gebildet, in einer stilistisch allerdings nicht sehr schönen Weise.

Das Relief am Hals stellt einerseits eine Eberjagd, andrerseits eine Hirschjagd dar. Die beiden Hirsche werden in aufgestellte Netze hineingetrieben, die ein mit einer Kapuze bekleideter Junge bewacht. Am Bauch des Gefässes ist eine Amazonenschlacht dargestellt, in welcher aber keine individuelle heroische Figur hervorgehoben ist, und am Fuss Nereïden auf Seetieren.

Der Stil dieses Gefässes ist dem des vorhergehenden verwandt, nur noch roher; namentlich ist das Nackte verunglückt. Auch die Fülle der Darstellungen verrät keinen edleren Geschmack und innerhalb der einzelnen Reliefs, besonders im Amazonenkampf, kontrastirt der Reichtum der Verzierungen an Pferden und Menschen seltsam mit der unorganischen Bildung der Körper.

Abgeb. *Antiquités du Bosphore Cimmérien* Taf. 40—42 I S. 267.

2003. (710.) Kugelförmiges Silbergefäss, in dem Sarkophage einer fürstlichen Dame bei Kertsch gefunden, jetzt in Petersburg. Das Gefäss ist mit Eroten verziert, die Laubgewinde auf der Schulter tragen. Von den beiden Eroten der Vorderseite hält der eine einen Schmetterling, das Bild der Psyche, der andere eine Fackel, mit der er den Schmetterling brennen möchte; die beiden der Rückseite haben Kränze in den Händen. Zwischen den Eroten sind Medusenköpfe angebracht, vielleicht im Sinn eines Apotropaion oder auch nur rein ornamental.

Die ganze Darstellung hat auf Monumenten römischer Zeit sehr viele Analogien, auch der Stil weist auf eine späte Entstehung; die Ausführung ist flüchtig.

Abgeb. *Antiquités du Bosphore Cimmérien* Taf. 37, 1 I S. 11. 249; vgl. die folgende Nummer.

2004. Broncegerät, in demselben Grabe wie 2003 gefunden. Der kleine Pfeiler, welcher wohl Teil eines grösseren Ganzen war, ist mit der Darstellung eines Dionysos geschmückt; der Stil verrät die späte Entstehung.

Abgeb. *Antiquités du Bosphore Cimmérien* Taf. 44, 15 I S. 279.

2005. (790.) Goldene Schale, am 26. März 1774 zu Rennes in der Bretagne neben menschlichen Knochen gefunden, wonach es wahrscheinlich ist, dass das Gerät einem vornehmen Manne mit ins Grab gegeben ist. Die Schale wurde nach Paris ins Münzkabinet gebracht.

Das Thema der Reliefs im Innern der Schale lässt sich kurz dahin zusammenfassen, dass Dionysos als Sieger über

den mächtigen Heros Herakles dargestellt ist. Der Gegenstand ist dem Zweck des Gerätes angemessen, das offenbar eine Trinkschale war.

In dem Mittelbild schenkt Dionysos, der von seinem Gefolge umgeben auf einem Stuhl sitzt, dem Herakles aus seinem sehr eigentümlich oben wie ein Mohnkopf geformten Trinkhorn ein. Das Horn ist an der Spitze durchbohrt zu denken und der Strahl muss, wie man es so oft auf den Denkmälern sieht, einen weiten Bogen beschreiben, um den Becher, den Herakles hinstreckt, zu treffen. Die Folgen dieses Trinkens schildert das zweite Bild, welches das erste ringförmig umgiebt. Herakles ist, wie Kunst und Poesie gern an ihm hervorheben, unmässig gewesen und muss nun trunken wie ein Gefangener im Zuge des Dionysos einherschreiten. Hier entfesselt sich auch die bakchische Lustigkeit, die in dem Mittelbild gehalten war, nur das freilich in der späten Zeit, welcher das Denkmal angehört, nicht mehr lebensvolle Figuren möglich waren, auch nicht einmal als Kopien; denn die meisten Gruppen und Figuren dieser Darstellung sind uns allerdings aus früheren und schöneren Denkmälern bekannt.

Der Künstler hat in diesem Bilde beabsichtigt einen Festzug, und zwar die festliche Heimführung der eingesammelten Trauben darzustellen. Der von Panthern gezogene Wagen des Dionysos, der mit Ziegenböcken bespannte Wagen, welcher mit Trauben beladen ist, und das Kamel, auf dem Silen reitet — es gehört von dem indischen Zuge des Dionysos her zu seinem Gefolge — halten den Gedanken des Zuges fest und zwar ist Silen, dem eine Mänade eine Schale reicht, als der vorderste, gleichsam als der Herold des ganzen Zuges zu betrachten, dessen Schluss der Wagen des Dionysos bildet. Das Ziel aber, welchem der Zug zustrebt, ist durch die Eroten angedeutet, die bereits beschäftigt sind, den neugewonnenen Wein auszutreten. Zwischen den erwähnten Gruppen Fahrender und Reitender wird der Gedanke des Zuges nicht konsequent festgehalten, da finden Hemmungen statt und entfaltet sich eine freiere Lustigkeit, Tanz und Spiel von Satyrn und Mänaden, der Kampf eines Pan mit einem Ziegenbock u. s. w.

Eigentümlich verziert ist der Rand der Schale, nämlich mit Goldmünzen, die man in römischer Zeit oft als Schmuckgegenstand trug und die daher auch in dieser Weise zur Verzierung gebraucht werden konnten. Die älteste der sechzehn Münzen ist die des Hadrian, die jüngste die des Caracalla; in der Anordnung ist kein anderes Prinzip ersichtlich, als

nur dies, immer einen bärtigen Kopf mit einem unbärtigen, sei es jugendlichen oder weiblichen, abwechseln zu lassen, wovon auch die Verschiedenheit der Einrahmung abhängt. Dass die Münzen ohne bestimmte Absicht zusammengestellt sind, sieht man auch daraus, dass mehrere derselben sich wiederholen.

Die Schale kann, wie die Münzen zeigen, nicht vor dem Anfang des dritten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung verfertigt sein, sie wird aber auch nicht viel später entstanden sein. Allerdings ist der Stil mangelhaft genug, und was die Figuren noch an Schönheit besitzen ist nur die Erbschaft einer früheren Zeit. Auch ist vieles nicht mehr verstanden; was ein Satyr sei, davon hatte der Künstler keinen rechten Begriff mehr. Indessen zeichnen die Gestalten sich doch vor gleichzeitigen Arbeiten wie z. B. den Skulpturen am Bogen des Septimius Severus aus; es ist immer noch mehr klassischer Charakter darin.

Abgeb. Millin, *Monumens inédits* I Taf. 24—26 S. 225. Mythologische Gallerie Taf. 126. Vgl. Chabouillet, *Catalogue des camées de la bibliothèque impériale* S. 357, 2537.

2006. Das Braunschweiger Onyxgefäss. Eine Deutung der Darstellungen dieses berühmten Gefässes ist kaum zu geben möglich. Man sieht Triptolemos und Demeter auf dem Schlangenwagen, und vor wie hinter ihnen weibliche, Gaben bringende Gestalten. Die Verzierungen unten scheinen sich auf bakchische Riten zu beziehen.

Ueber den Stil des Werkes ist aus dem Abguss kein abschliessendes Urteil zu gewinnen. Bei diesen Werken der Steinschneidekunst kommt es weit mehr auf die Farbenwirkung als auf die Form an. Der Künstler muss die letztere sehr oft vernachlässigen, um der ersteren gerecht zu werden. Denn da er ein von Natur gegebenes Material verarbeitet, können ihn Unregelmässigkeiten in der Färbung oder Lagerung des Steines zwingen, an der einen Stelle mehr, an der anderen weniger wegzunehmen, als eine Skulptur in einfarbiger Masse verlangen würde. Im Gipsabguss erscheint das Relief dadurch unruhig und stillos, und in Folge des harten Materials oft flüchtig. Man sieht eben nur die Nachteile des schwer zu bearbeitenden Stoffes, und nichts von dem Reiz der Farbe. Aber auch wenn wir uns diesen hinzudenken, werden wir für das Gefäss eine Entstehung vor der Kaiserzeit nicht annehmen.

Aus der Technik erklären sich vielleicht auch manche Sonderbarkeiten der Komposition. Der Künstler war in seinen Erfindungen durch die Färbung des Steines schon einigermassen gebunden; diese geschickt zu Figuren zu benutzen war sein Bestreben. Vielleicht war ihm selbst die genaue, scharfe Charakterisirung der Gestalten und ihrer Handlung dem gegenüber Nebensache, und wir werden wohl seiner Absicht am besten gerecht, wenn wir auf eine eindringende Erklärung von vorne herein verzichten.

Abgeb. Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 310, 3. 4 S. 400. Vgl. O. Müller's Handbuch S. 359. Münchener Sitzungsberichte 1875 S. 327 (Brunn). Arch. Ztg. 1875 S. 128 (Gebhard).

2007. Onyxgefäss, früher in der königlichen Sammlung zu Paris, jetzt in der Ermitage zu Petersburg.

Die Darstellungen des Gefässes zeigen uns Eroten mit Schmetterlingen fahrend, auf sie schiessend, sie mit einer Fackel verfolgend: es scheint sich also um die Qual zu drehen, welche Psyche von Eros leidet. Psyche ist noch einmal in Gestalt eines Mädchens dargestellt, mit gefesselten Händen am Boden sitzend. Ferner sind Apoll und Artemis zu erkennen, und eine Frau, in der man Aphrodite sieht. Ob hier ein bestimmter, in Worten auszusprechender Gedanke zu Grunde liegt ist uns nach dem eben (zu N. 2006) Bemerkten zweifelhaft.

Abgeb. Köhler, Gesammelte Schriften IV Taf. 2. S. 79. Müller-Wieseler II Taf. 53, 668. Vgl. Leipziger Berichte 1851 S. 159 (O. Jahn).

2008. 2009. Die sogenannte Portlandvase, ein Gefäss von blauem Glas mit weissen Figuren. Gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts wurde bei Rom ein gewaltiges Grabgewölbe mit einem grossen Sarkophag entdeckt, der jetzt im Capitolinischen Museum aufgestellt ist. In diesem soll sich das Gefäss, angefüllt mit der Asche des Bestatteten, befunden haben. Dasselbe kam zuerst in den Besitz der Barberini, dann in den der Familie Portland und ging endlich ins Brittische Museum über.

Die Darstellungen sind nicht mit Sicherheit zu deuten. Zuerst, als man das Grab für das des Severus Alexander hielt, erklärte man alles aus dem Leben dieses Kaisers. Mit jener irrigen Voraussetzung fiel diese Möglichkeit hin. Es sind seitdem vielerlei allegorische und mythische Deutungen vorgeschlagen worden: keine, die irgend welchen Anspruch auf Wahrscheinlichkeit machen könnte. Den meisten Beifall

fand die Ansicht Winckelmann's, es sei auf der einen Seite die Werbung des Peleus um Thetis dargestellt; aber es wäre ganz ungewöhnlich, dass Thetis den Liebhaber zu sich heranzöge, während sie sich ihm sonst zu entziehen sucht. Wir müssen auf eine Deutung dieser Darstellung sowohl als der von der anderen Seite verzichten, und selbst für die Jünglingsfigur, welche den unteren Boden schmückt (2009), wissen wir keine Benennung anzugeben.

Die Technik der Vase ist eine dem Schneiden der Gemmen sehr ähnliche. Ueber das blaue Glas, aus welchem das Gefäss besteht, ist eine Schicht weissen Glases gelegt, und dieses dann so weit weggeschliffen, dass nur die Figuren weiss stehen geblieben sind. Die Arbeit ist sorgfältig und geschickt, die Darstellung nicht ohne Reiz, wenn auch etwas glatt.

Ueber den Fund vgl. Bartoli, *Gli antichi sepolcri* Taf. 80. Ficoroni, *Le vestigia di Roma antica* S. 169. Leipziger Berichte 1881 S. 67, 36. Die ältere Litteratur ist in der 1845 von Windus neu herausgegebenen *Description of the Portland vase* von Josiah Wedgwood zusammengestellt; hinzufügen lässt sich: Veltheim, Sammlung einiger Aufsätze I S. 175. Inghirami, *Monumenti etruschi* VI Taf. C5 S. 46. V S. 439. Millingen, *Ancient unedited monuments* I Taf. *A* S. 27. *Transactions of the Royal society of litterature* I, 2 S. 99. Raoul Rochette, *Monumens inédits* S. 17. O. Müller, Handbuch S. 446. Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke S. 204. *Memorie* II S. 151 (Lübbert). Saloman, *La statue de Milo* II S. 50, 114. Arch. Ztg. 1845 S. 47.

2010. Glasgefäss, am 15. Juli 1879 in einem Grabe zu Kyzikos entdeckt, jetzt im Brittischen Museum.

In vier, durch Säulen von einander getrennten Feldern zeigt das Gefäss Herakles mit einem Stier auf dem Rücken, die Hore des Herbstes mit Wildpret, das sie auf einer Stange auf der linken Schulter sowie in der rechten Hand trägt, Hermes mit einem Widderkopf in der Linken und dem Heroldstab in der Rechten, endlich einen Jüngling, der eine Kanne in der Rechten, in der Linken einen undeutlichen Gegenstand trägt. Die Zusammenstellung der Figuren hat schwerlich einen besonderen Sinn. Sie sind nicht originell erfunden, Hermes kommt z. B. auf geschnittenen Steinen übereinstimmend vor, die anderen Gestalten auf Darstellungen der Götter, die Peleus und Thetis Gaben bringen. Der Jüngling trägt dort in der Linken eine Fackel, vielleicht ist dasselbe hier gemeint.

Abgeb. *Revue archéologique N. S.* XXXVII Taf. 7 S. 204 (Carabella); die Abbildung ist jedoch ungenau, und die Deutung in Folge davon mehrfach verfehlt. Vgl. Arch. Ztg. 1880 S. 38 (Conze). Zoega, *Bassirilievi* I Taf. 52. Campana, *Opere in plastica* Taf. 60—62.

2011—2024. (896—909.) Kannen, Krüge und Eimer, aus Pompeji und Herkulanum, in Neapel.

Diese Geräte sind im Allgemeinen in der Weise des eleganten griechischen Kunststils gearbeitet, dessen vornehmste Eigentümlichkeit darin besteht, dass die eckigen Formen des altertümlichen Stils abgerundet sind und somit ein weich und fliessend geschwungener Umriss hergestellt ist. Doch fehlt es nicht an einzelnen Wunderlichkeiten. Namentlich ist die pompejanische Vase (2022) auffallend, auf deren Rand ein Adler mit einem Lamm in den Klauen angebracht ist, während der Griff durch einen hinaufstrebenden Schwan gebildet wird. Die Lösung des Henkels vom Gerät widerstrebt durchaus dem edleren Stil und ist auch nicht praktisch.

Vgl. Overbeck, Pompeji[4] S. 446.

2025—2029. (910—914.) Henkel von Vasen, aus Pompeji und Herkulanum, in Neapel.

Die Henkel der Geräte als Figuren zu bilden, war schon im altertümlichen Stil der Kunst Sitte, und besonders die etruskischen Geräte liefern viele Beispiele, die oft sehr sinnig und witzig erfunden sind. Man strebte danach, der Figur ein für die tektonisch gebotene Krümmung des Henkels passendes Motiv zu geben. In den pompejanischen und herkulanischen Beispielen ist aber ein derartiges Bestreben nicht gerade ersichtlich. Die Wahl des figürlichen Schmuckes zu motiviren sind wir ausser Stande, nur erkennt man eine Neigung zu weich anmutigen Gegenständen. An einem der Henkel (2026) ist eine Figur des Attis, des Lieblings der Kybele, an einem andern (2025) ein Hermaphrodit dargestellt, dessen ihm sonst nicht zukommende Flügel nur durch tektonische Rücksichten, um die Figur mit dem Gefäss zusammenzuschliessen, veranlasst sind. Wir fanden schon oben (N. 423) geflügelte Silene in einem ähnlichen Zusammenhang. Auch der Henkelschluss, der gewöhnlich durch Masken der verschiedensten Art verdeckt wird, ist hier ungewöhnlicher Weise mit einem Eros, der einen Schwan hält, verziert.

Der Hermaphrodit ist mit der zugehörigen Vase abgebildet *Museo Borbonico* VIII Taf. 15, 2.

2030. Broncehenkel von einem Gefäss, im Antiquarium zu München.

Der Henkel wird in nicht grade sehr geschmackvoller Weise durch eine stark rückwärts gebeugte, lang bekleidete Frau gebildet.

2031. Orpheus unter den Tieren, Broncehenkel von einem Gefäss, das in der Gegend von Trier gefunden wurde. Die Arbeit ist plump und schlecht.

2032. Kopf des bärtigen Dionysos, aus Erz, von einem Gerät stammend. Aus der Sammlung Pourtalès in den Besitz Milani's übergegangen, jetzt bei dem Grafen Stroganoff in Petersburg. Das Band an der Stirne und die Fruchtbüschel des Epheukranzes sind versilbert.

Dieser streng uud schön stilisirte Kopf bildete vermutlich den Schmuck eines grösseren Kessels; die Oese über dem Kopf konnte etwa mit zwei anderen entsprechenden dazu dienen, denselben in Ketten aufzuhängen, ähnlich also wie wir dies an Werken so viel älterer Zeit (362—364) voraussetzen mussten. Vergleiche die folgende Nummer.

Abgeb. Katalog der Sammlung Milani zu S. 133, 464.

2033. Aehnlicher Kopf, aus Erz, in Cilli gefunden und im dortigen Museum befindlich. Lippen, Augen und die Fruchtbüschel des Epheukranzes sind von Silber eingelegt.

Die Aehnlichkeit mit dem eben besprochenen Kopf ist auffällig; sicher war er in gleicher Weise verwendet.

2034. Erzgefäss des Mithradates, in Porto d'Anzo, dem alten Antium, gefunden, jetzt im Capitolinischen Museum zu Rom. Henkel und Fuss sind neu.

Eine im Abguss nicht sichtbare Inschrift meldet, dass Mithradates der Grosse dies Gefäss einem Thiasos, der sich nach seinem Beinamen Eupatoristen nannte, geschenkt habe. Natürlich bestand diese Genossenschaft nicht in Antium, wir werden vielmehr annehmen müssen, dass sich dieselbe in einer auch politisch zu Mithradat haltenden Stadt gebildet hatte, und dass dieser ihr durch Stiftung des Gefässes eine Aufmerksamkeit erweisen wollte. Als Beute wird dasselbe dann eben im Mithradatischen Krieg nach Italien gelangt sein, man könnte vermuten aus Athen. Welchen Zweck das Gefäss hatte, wissen wir nicht.

Abgeb. Righetti, *Il Campidoglio* I Taf. 134; andere Litteratur siehe, CIG. II 2278. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom III, 1 S. 176, 2. E. Braun Ruinen und Museen Roms S. 138.

2035—2039. (885—889.) Lampen von Bronce, aus Pompeji und Herkulanum, jetzt in Neapel.

Die eine derselben, die drei Flammen hatte (2038), ist eine Hängelampe, die anderen wurden auf Kandelaber oder andere

Untersätze gestellt. Auf dem Deckel einer der letzteren (2036) steht nicht gerade sehr angemessen eine grosse Silengestalt, die als Griff diente, sinnig dagegen ist die Verzierung einer anderen (2035) mit einer Fledermaus, dem Tiere der Nacht. Der Griff der dritten (2039) läuft in einen Pferdekopf aus, die vierte (2037), eine doppelarmige Lampe, ist mit zwei Adlern verziert.

Abgeb. *Antichità di Ercolano, Lucerne* II S. 127. 192. 233. 237.

2040. (890.) Lampe aus Bronce, in Arolsen.

Wir besitzen mehrere Darstellungen des Atlas, der die Himmelskugel auf seinem Nacken trägt (vgl. No. 1420); in offenbarer Anlehnung an diese Darstellung wird hier die kugelförmige Lampe von einem knieenden bärtigen Manne getragen, in dem wir jedoch nicht Atlas, sondern wohl Herakles als dessen Stellvertreter zu sehen haben. Es ist aber nicht die geringe Last der Lampe, welche den starken Mann so niederdrückt, sondern es ist Eros, welcher oben auf der Lampe sitzt, der das kleine Gewicht zu einer Last macht, die der des ganzen Himmels gleich zu sein scheint. So wiederholt die Gruppe das so oft behandelte Thema vom liebebezwungenen Herakles.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 69, 144.

2041. Eherne Lampe in Form eines Schiffes, 1862 von Bötticher im Erechtheion gefunden, in Athen befindlich.

Abgeb. *'Εφημερὶς* 1862 S. 91 (Pittakis).

2042. Eherne Lampe in Arolsen.

Als Verzierung der Lampe dient ein flacher, bärtiger Kopf, etwa der eines Meergottes. Seine Augen und Mund dienten zum Einfüllen des Oeles.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Museums zu Arolsen S. 122, 535, dessen Spielerei mit dem Namen des Glaukos übrigens auf sich beruhen mag.

2043. (920.) Hausaltärchen von Bronce, 1830 im Hause des Meleager zu Pompeji gefunden.

Der kleine Altar diente vermutlich zum Hausgottesdienst und entspricht in seinen Dimensionen den kleinen broncenen Hausgöttern, von denen oben (1756) die Rede war. Die Verzierungen sind in Silber eingelegt.

Abgeb. *Museo Borbonico* XI Taf. 44.

2044. 2045. Zwei runde Deckel von Bronce, vermutlich aus Pompeji stammend und in Neapel befindlich.

2046. (945.) Schale des Canoleius, aus schwarz gefirnisstem Thon, 1834 in einem caeretanischen Grabe gefunden und in Paris, im *Cabinet des médailles* befindlich.

Es ist eine Trinkschale, passend mit der Büste eines Silen verziert, die offenbar nach griechischen Vorbildern kopirt ist; Form und Farbe des Gefässes dagegen sind italisch. Die Form ist unter den aretinischen Vasen häufig.

Der Verfertiger Canoleius, dessen Name das Bild im Innern umgiebt, kann nach den Buchstabenformen der Inschrift nicht jünger sein als das sechste Jahrhundert der Stadt, er ist aber auch schwerlich viel älter; denn das stark vorspringende Relief der Büste entspricht durchaus nicht dem strengeren Stil der Kunst.

Vgl. De Witte, *Cabinet Durand* N. 1434. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler I S. 534. *Annali* 1883 S. 75, 8 (Förster).

2047. Menelaos die Helena verfolgend, Bruchstück vom Boden einer Schüssel aus rotem Thon, von Dilthey in Rom erworben.

Als Menelaos bei der Einnahme Trojas sein treuloses Weib erblickte, wollte er sie zuerst töten, ward aber durch die Schönheit der Helena bald umgestimmt. Das Altertum hat diese Scene verschieden ausgemalt, bald poetischer, bald komisch. Hier ist die Liebe, die Menelaos verhindert seiner Wut freien Lauf zu lassen, drastisch durch ein paar Eroten versinnbildlicht, deren einer die Bewegung seiner Rechten hindert, während der andere ihn am Gewand fest hält. In der Gestalt des Menelaos ist der Unwille über die Hinderung derb ausgesprochen. Von Helena ist nur die erhobene Rechte geblieben, mit der sie bittend das Kinn des Erzürnten berührte.

Abgeb. Arch. Ztg. 1873 Taf. 7, 2 S. 75 (Dilthey).

2048. Römisches Thongefäss im Museum zu Mainz; auf den schwarzen Firniss sind plumpe Verzierungen und die Inschrift *avete* mit hellerer Farbe aufgemalt.

Abgeb. Lindenschmit, Die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit IV, 1 Taf. 4, 8.

2049. Aehnliches Gefäss, ebenfalls in Mainz.

Abgeb. Lindenschmit, Die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit IV, 1 Taf. 4, 7.

2050. Kleines flaches Gefäss aus rötlichem Thon, in Weisenau bei Mainz gefunden, im Museum zu Mainz.

2051. Kleines Gefäss aus *terra sigillata*, in Weisenau bei Mainz gefunden, im Museum zu Mainz.

2052. Kleines Gefäss aus bräunlichem Thon, einen fratzenhaften Kopf darstellend. Gefunden bei Mainz und dort befindlich.

Abgeb. Lindenschmit, Die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit I, 6 Taf. 6, 10.

2053. Becher aus *terra sigillata*, mit Epheuranken und Vögeln in flachem Relief verziert, bei Speier gefunden, jetzt im dortigen Museum.

2054. Aehnliches Gefäss aus Rheinhessen, im Museum zu Wiesbaden.

2055. Doppelt gehenkelter Becher aus *terra sigillata*, bei Speier gefunden und dort aufbewahrt.

2056. Braunes Thongefäss, in Weisenau bei Mainz gefunden, jetzt im Mainzer Museum.

Abgeb. Zeitschrift des Vereins zur Erforschung der Rheinischen Geschichte und Altertümer zu Mainz I, 2 Taf. 1, 33.

2057. 2058. Thongefässe, vor dem Gauthor zu Mainz, gegen Zahlbach zu, gefunden und im Mainzer Museum aufbewahrt.

2059. Thonlampe mit einer Darstellung des sitzenden Jupiter, der seinen Adler auf der Rechten hält, gefunden im Kästrich zu Mainz und im dortigen Museum befindlich.

2060. Plumpe Thonlampe im Münchener Antiquarium.

2061. Thonlampe mit der Darstellung zweier Gladiatoren, im Antiquarium zu München.

2062. Flasche aus schwarzem Thon, in Tarquinii gefunden, später im Besitz des Prinzen Gagarin.

Unter den undeutlichen Reliefs, mit welchen das Gefäss verziert ist, erkennt man einen Kentauren, der eine Frau geraubt hat und von einem Jüngling angegriffen wird; die Bedeutung der übrigen Darstellungen ist unklar, es ist nicht einmal sicher, dass sie inneren Zusammenhang haben.

2063. Eherner Helm, aus Nikopolis in Bulgarien, jetzt in Wien.

Der Helm ist mit getriebenen Figuren in Relief bedeckt. Den Scheitel nimmt eine eingravirte Meduse ein, darum legt sich ein von Eroten getragenes Blumengewinde, darunter endlich sind vorne trauernde Gestalten mit Waffen, Vertreter besiegter Völkerschaften, hinten ein Opfer dargestellt. Die Reliefs sind etwas plump.

Vgl. Sacken und Kenner, Die Sammlungen des k. k. Münz- und Antiken-Cabinetes S. 293, 1102 a.

2064. Pferdeschmuck aus getriebenem Silber, zum Teil vergoldet, in Wien befindlich.

Das Gehänge, welches die Brust eines Pferdes zu zieren bestimmt war, besteht aus runden Platten, die abwechselnd mit Adlern und Löwenköpfen geschmückt sind, darunter hängen Halbmonde herab. Wir müssen gestehn, von dem antiken Ursprung dieses Werkes nicht fest überzeugt zu sein.

Abgeb. Arneth, Monumente des k. k. Münz- und Antiken-Cabinetes II Taf. 1. Vgl. Sacken und Kenner, Die Sammlungen des k. k. Münz- und Antiken-Cabinetes S. 331, 1.

2065—2068. Eherne Zügelringe, Reste von Pferdegeschirren, die mit noch vielen ähnlichen in römischen Gebäuden in Geinsheim bei Neustadt an der Haardt gefunden wurden, und sich jetzt im Museum zu Speier befinden.

Abgeb. Lindenschmit, Die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit I, 2 Taf. 5, 3. 6. 7. 9.

2069. Broncezierrat in Form eines Halbmondes, in Darmstadt befindlich.

Der Zierrat mag etwa von einem Gürtel herabhängend getragen worden sein. Er trägt die Inschrift *Ɔ Longi Secundi.*

2070. Capricorn aus Erz, ein römisches Feldzeichen, in der Nähe von Wiesbaden gefunden, im dortigen Museum.

Abgeb. Annalen des Vereins für Nassauische Altertumskunde II, 3 Taf. 2 S. 98 (Habel).

2071. Hand aus Erz, angeblich ein Manipelzeichen, aus Heddernheim ins Museum zu Wiesbaden gelangt.

2072. Spitze einer römischen Standarte von Eisen, in Orb gefunden, jetzt im Museum zu Wiesbaden.

2073. Eiserne Pfeilspitze mit schwerer Bleifassung, bei Mainz gefunden, jetzt im Museum zu Wiesbaden. Man hat in dieser Waffe eine von Vegetius als *martiobarbulus*

erwähnte Art von Geschossen erkannt, die mit der Hand geschleudert wurden.

Abgeb. Lindenschmit, Altertümer unserer heidnischen Vorzeit I, 5 Taf. 5, 3. Tracht und Bewaffnung des römischen Heeres Taf. 11, 22 S. 28.

2074. Römische Sandale, 1857 in Mainz beim Graben eines Brunnens in einer Tiefe von zwanzig Fuss zugleich mit vielen anderen Sandalen, Werkzeugen und Waffen gefunden, die jetzt alle im Museum zu Mainz aufbewahrt werden.

Abgeb. Lindenschmit, Tracht und Bewaffnung des römischen Heeres Taf. 12, 13 S. 29; vgl. Verhandlungen der sechsundzwanzigsten Versammlung deutscher Philologen in Würzburg S. 223.

2075. Erzbeschlag eines Schiffschnabels, 1848 im Rhein bei Köln gefunden, im Museum zu Bonn befindlich. Als übelabwehrendes Zeichen ist im Relief ein Phallos dargestellt.

Abgeb. Welcker A. D. V Taf. 13, B S. 203 (= Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande XIV Taf. 3 S. 38).

2076. 2077. (882. 883.) Kandelaber mit Silensfiguren am Fuss.

Der obere Teil der Kandelaber fehlt hier; man denke sich den baumartigen Stamm, der sich hinter den beiden Figuren befindet, verlängert und nach links und rechts in Zweige auslaufend, deren jeder von einer tellerförmigen Platte bekrönt ist, die zur Aufnahme der Lampe diente. In den pompejanischen Geräten herrscht nämlich in strengem Gegensatz zu den ältesten und schönsten Geräten, die wir aus dem Altertum besitzen, zu den etruskischen, schon vielfach ein naturalistisches Prinzip, während dort nur nach Stil gestrebt wird. So finden sich Kandelaber in Form von Schilfstengeln, während dort nur die kannelirte Säule vorkommt, so finden sich auch namentlich oft Kandelaber in Form von Bäumen, in deren Zweigen dann die Lampen wie Früchte hingen. Es muss übrigens diese spätere, naturnachahmende Weise schon vor Alexanders Zeit vorgekommen sein; denn von diesem wird erzählt, dass er bei der Eroberung Thebens einen wie einen fruchttragenden Baum gestalteten Kandelaber erbeutet habe, der später in den Tempel des Palatinischen Apollo in Rom kam. Zu dieser Art gehören auch die beiden vorliegenden Exemplare, die uns noch Gelegenheit geben, einen anderen Unterschied des älteren und jüngeren Stils anzuführen. Die eine Figur nämlich steht mit dem eigentlichen Gerät in gar keinem Zusammenhang und hat nur den prak-

tischen Zweck, den Fuss zu beschweren; die andere ist zwar mit dem Gerät verbunden, aber auf eine höchst unorganische Weise, indem der Stengel, man weiss nicht wie, vom Rücken der Figur ausgeht. Im ältesten Stil dagegen stehen die zierenden Figuren immer in tektonischem Zusammenhang mit dem Gerät und zwar gewöhnlich so, dass der Kandelaber von dem Kopfe oder auch der Hand der Figur gestützt wird. Es ist eine ähnliche Erscheinung, wie in der Geschichte der Architektur, wo statt der als architektonische Glieder fungirenden Karyatiden später Pfeiler mit darangesetzten ornamentalen Figuren erscheinen, wie es z. B. in der Halle von Thessalonich der Fall ist.

Der sitzende Silen hat wahrscheinlich eine Schale in der Linken gehabt, da er offenbar aus seinem Schlauch eingiesst; interessanter, wenn auch etwas derber, ist der schwammige Silen des andern Kandelabers, der offenbar betrunken ist und einen nicht recht verständlichen Gestus macht. Auch an dem gleich im Folgenden zu erwähnenden Kandelaber (2086) finden wir Figuren aus dem bakchischen Kreise; offenbar waren diese Kandelaber kostbare Gegenstände, die man wohl hauptsächlich bei Festen und Gelagen benutzte und es lag dann nahe, diese Geräte mit Figuren zu verzieren, die gleichsam eine Aufforderung zur Fröhlichkeit enthielten.

Abgeb. *Museo Borbonico* IV Taf. 59. VII Taf. 30. *Antichità di Ercolano, Lucerne* S. 293. Overbeck, Pompeji[4] S. 436. Müller-Wieseler II Taf. 41, 504. Niccolini, *Pompei* II, *Casa della seconda fontana* Taf. 6, 1. *Descrizione generale* Taf. 95.

2078—2083. (875—881.) Kandelaberstücke, nämlich zwei Köpfe (2078. 2079) und vier Basen. Der von einer Sphinx gestützte Kandelaberkopf ist aus Pompeji, die übrigen Stücke aus Herkulanum.

Die pompejanischen und herkulanischen Kandelaber sind durchgehends nicht mehr, was sie ursprünglich waren, Fackelhalter, sondern Basen für darauf zu stellende Lampen. Sie sind daher oben ganz anders konstruirt als die älteren, namentlich durch etruskische Funde bekannten Kandelaber, die oben vier Spitzen aussenden, an welche die Fackeln oder Kerzen angesteckt wurden, wie das an den im hiesigen Antiquarium befindlichen Exemplaren beobachtet werden kann. Die pompejanischen und herkulanischen dagegen sind Untersätze, um der Lampe einen höhern Stand zu geben (vgl. auch 2084). Sie haben gewöhnlich oben die Form einer Vase und sprechen

darin ihre Bestimmung aus, eine Lampe aufzunehmen. Aber auch am untern Teil sind sie, wenigstens in manchen Exemplaren, erheblich verschieden von den älteren, indem über den Füssen eine reich verzierte Scheibe angebracht ist (2083), welche die Schönheit des Ganzen nicht fördert, da sie die leichte und schlanke Entwickelung des Schaftes aus den Füssen nicht zur Wirkung kommen lässt. Es scheint, dass zum Teil das Bestreben, den Fuss zu beschweren und dadurch den festeren Stand zu sichern, zum Teil nur ein ornamentales Verlangen, dem reich entwickelten und ornamentirten Kopf auch einen reicheren Fuss gegenüberzustellen, diesen Zusatz veranlasst hat. Im Uebrigen sind diese Kandelaber den älteren etruskischen sehr ähnlich und nur etwa dem reich durchbrochenen Fuss des einen unter ihnen (2082) würde sich kein Beispiel älterer Zeit an die Seite setzen lassen. Besonders hübsch ist der von einer Sphinx getragene Kandelaberkopf (2079).

Abgeb. *Antichità di Ercolano, Lucerne* Taf. 74. 78. 79. *Museo Borbonico* IV Taf. 57. Vgl. Overbeck, Pompeji[4] S. 437.

2084. 2085. Zwei Lampenuntersätze aus Herkulanum.

Es ist schon bemerkt, dass die Kandelaber den Zweck haben, die Lampen in genügende Höhe zu rücken. Wo eine geringere Höhe wünschenswert war, also etwa beim Lesen, bediente man sich dieser Untersätze.

Abgeb. *Antichità di Ercolano, Lucerne* S. 232. 277. Vgl. Overbeck, Pompeji[4] S. 435.

2086. (884.) Grosses Lampengestell, 1812 in Pompeji gefunden. Die bildliche Ausstattung dieses Kandelabers, rechts der kleine Dionysos auf einem Panther reitend und ein Trinkhorn in der Rechten schwingend, links ein Altar, enthält eine deutliche Aufforderung dem Dionysos zu opfern. Eine in Silber eingelegte Weinlaubranke umgiebt rings die Basis des Kandelabers, an der Spitze des Schaftes ist eine Maske und ihr entsprechend auf der hintern Seite ein Stierschädel angebracht.

Abgeb. *Museo Borbonico* II Taf. 13. *Antichità di Ercolano, Lucerne* S. 307. Overbeck, Pompeji[4] S. 436, e. Niccolini, *Pompei* II, *Descrizione generale* II Taf. 95.

2087. (874.) Dreifuss von Bronce, im Isistempel zu Pompeji gefunden.

Nach Winckelmann's Bericht fand sich in diesem Dreifuss eine Pfanne von gebrannter Erde, worin sich die Kohlen mit

sammt der Asche noch erhalten hatten. Vielleicht diente das Gerät als Opferaltar oder auch als Kohlenbecken, wie sie zur Erwärmung in den Zimmern aufgestellt wurden.

Verfolgt man die Geschichte der Geräte, so könnte man auch im Altertum von einem Rokokogeschmack reden. Während nämlich die Dreifüsse der älteren Kunst immer mit geraden Füssen gebildet werden, sei es mit auswärts gerichteten, wie bei den Etruskern, oder mit senkrecht oder einwärts gerichteten, wie bei den Griechen, finden sich in Pompeji an mehreren Exemplaren die geschweiften Füsse. Man fand die ältere Weise zu starr und einförmig.

Ob die Verzierungen dieses im besonderen Maasse eleganten Dreifusses symbolische Bedeutung haben, lassen wir dahingestellt. Die Stierköpfe, die sich am Rande befinden, sind allerdings oft an Geräten und Amuletten als zauberabwehrende Symbole angebracht und auch die Sphinx könnte so verstanden werden: jedenfalls beabsichtigte der Verfertiger nicht den Eindruck des Schreckenden, sondern im Gegenteil den der Anmut und Eleganz hervorzufen.

Abgeb. *Museo Borbonico* IX Taf. 13. Overbeck, Pompeji[4] S. 429, a. Piranesi, *Racolta di vasi* Taf. 44. Niccolini, *Pompei* II, *Descrizione generale* Taf. 52. Vgl. Winckelmann, Sendschreiben § 66.

2088. (964.) Fuss eines Kohlenbeckens, durch einen geflügelten Löwen gebildet. Aus Pompeji.

Abgeb. Overbeck, Pompeji[4] S. 440.

2089. Jugendlicher Pan aus Bronce, Fuss von einem Gerät.

Vgl. Gerhard und Panofka, Neapels antike Bildwerke S. 461, 16.

2090. Eber, aus einer Rosette hervorragend, Zierrat von einem Broncegerät, früher in der Houben'schen Sammlung in Xanten.

2091. Kleine komische Maske, aus Pompeji.

2092. Weiblicher Kopf, vermutlich Verzierung eines Gerätes, aus Pompeji.

Abgeb. (wie es scheint) *Antichità di Ercolano, Bronzi* II S. 41.

2093. Apollo, Bronceköpfchen, 1882 auf der Domäne Adersleben bei Halberstadt gefunden und im Besitz des Amtsrathes Meyer daselbst befindlich.

Unten zeigte das Köpfchen die Reste eines eingesetzten Broncestabes, nach hinten läuft es in einen Haken aus: es

gleicht dadurch vollkommen den Bekrönungen der Füsse einer bestimmten Art von Tripoden, welche sich zur Aufnahme grösserer oder kleinerer Becken enger oder weiter stellen liessen. Die Arbeit des Köpfchen selbst ist nicht übel.

Abgeb. Arch. Ztg. 1883 S. 177 (M. Fränkel); ein solcher Dreifuss findet sich z. B. bei Fiedler, Denkmäler von Castra vetera Taf. 12.

2094—2096. Eherne Zierraten von einem Geräte, in Mainz gefunden, aus der With'schen Sammlung ins dortige Museum gelangt.

2097. (862.) Hermenbild der Hekate, Bronce in Arolsen, die vermutlich zu einem Gerät gehörte.

Vgl. Gädechens, Die Antiken zu Arolsen S. 70, 145. Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Oesterreich V S. 69, *h* (Petersen).

2098. Sonnenuhr von Stein, in den Trümmern eines römischen Gebäudes zu Hofen bei Kannstadt gefunden, jetzt im Museum zu Stuttgart.

Aussen trug die Sonnenuhr eine Inschrift, deren Reste nicht sicher zu ergänzen sind.

Abgeb. Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande IV Taf. 1, 3—5 S. 90 (Paulus). Vgl. Brambach, *Corpus inscriptionum Rhenanarum* S. 294, 1578.

2099. Himmelskugel aus grauweissem Marmor, in Arolsen.

In der Mitte ist die Kugel mit dem Tierkreis umgeben, oben mit dem Adler des Zeus, auf der unteren Seite mit einem geflügelten Blitze geschmückt. Diese Symbole sollen wohl an die Herrschaft des Zeus über das ganze Weltall erinnern. Von den gewöhnlichen Darstellungen der Zodiakalzeichen abweichend ist die Jungfrau hier nackt an der Erde sitzend abgebildet, der Wassermann als eine über die Wellen schreitende Figur. Die Arbeit ist ziemlich flüchtig und in Einzelheiten sehr undeutlich.

Abgeb. Gädechens, Der marmorne Himmelsglobus zu Arolsen; vgl. desselben Verfassers Antiken des Museums zu Arolsen S. 20, 1.

2100. 2101. Diptychon, der Reihe nach in verschiedenen Privatsammlungen (Gaddi, Wicsay, Fejérváry), jetzt im Museum zu Liverpool befindlich.

Wir besitzen eine nicht geringe Zahl von Diptychen, Elfenbeintafeln, die auf der Aussenseite mit figürlichen Darstellungen verziert sind, und zu je zwei nach Art eines Buches miteinander verbunden, für schriftliche Aufzeichnungen

dienten. Die meisten dieser Diptychen stammen aus sehr später Zeit, das vorliegende ist sicher das schönste, und wohl auch das älteste Exemplar.

Vermutlich hat das Diptychon dem Gebrauche eines Arztes gedient, wenigstens sind die Heilgötter, Asklepios und Hygieia auf den beiden Deckeln dargestellt. Asklepios stützt sich wie gewöhnlich auf einen knotigen Stab, um den sich seine Schlange windet, und legt nachdenklich die Linke, die eine Rolle hält, an das Kinn. Neben ihm steht wie so oft Telesphoros, als Kind in einer Kapuze und dichtem Mantel gebildet, und liest in einer Schriftrolle. Offenbar ist damit die Auffassung der Heilkunst als einer Wissenschaft, eines gelehrten Studiums, angedeutet. Die Götter stehn zwischen zwei Pilastern, auf welche von oben Gewinde herabhängen. Auf dem zur Rechten steht ein Korb mit Pflanzen, die entsprechende Stelle links fehlt jetzt; welche Bedeutung diesem Korbe zukommt, ist nicht sicher zu sagen, auch der Sinn des Ochsenkopfes ganz unten rechts ist unklar. Hygieia auf der anderen Seite lehnt an einen Dreifuss und füttert ihre Schlange mit einem Ei. Neben ihr steht Eros, kenntlich an Köcher und Bogen; seine Beziehung zu Hygieia ist uns ganz unklar. Auch die Gegenstände auf den Pfeilern, links ein Korb, aus dem eine Schlange hervorkriecht, ganz wie er im Kult des Dionysos vorkommt, und hinter welchem eine Kindergestalt sichtbar ist, rechts eine Schale und eine Kanne, um die sich eine Schlange windet, vermögen wir nicht genauer zu erklären. Es scheinen hier verschiedene Vorstellungen unklar durcheinander zu fliessen.

Die Arbeit des Reliefs ist recht sorgfältig und zeigt in der Gewandung z. B. noch einen guten Stil. In den Köpfen aber, besonders dem der Hygieia, der von breiten und plumpen Formen ist und unnatürlich grosse Augen hat, zeigt sich der Einfluss des späteren, zur byzantinischen Kunst hinneigenden Geschmackes.

Abgeb. Gori, *Thesaurus veterum diptychorum* IV Taf. 20. 21. Müller-Wieseler II Taf. 61, 792 a. b. Vgl. O. Müller, Handbuch § 312, 2. Wieseler, Das Diptychon Quirinianum S. 27, 33. Michaelis, *Ancient marbles* S. 428. Arch. Ztg. 1884 S. 218 (Puchstein) und oben N. 1912.

2102. 2103. Diptychon, auf der Bibliothek zu Sens befindlich.

Die Darstellungen dieser Elfenbeintafeln lassen sich nicht mit völliger Sicherheit im Einzelnen erklären. Auf der einen ist Selene dargestellt (2103), wie sie mit ihrem Rindergespann aus dem Meere auftaucht. Das Meer ist durch eine Nereide

und mancherlei Seetiere belebt. Das Gespann wird von einem bärtigen Manne geleitet, den die Flügel am Haupte als Hypnos bezeichnen; das gewundene Horn in seiner Rechten bedeutet wohl das Horn des Schlafes (vgl. N. 1287.) Was die daneben erscheinende nackte Frauengestalt mit Korb bedeutet, können wir ebensowenig angeben als den inneren Zusammenhang der Darstellungen oben. Dort sehen wir Aphrodite in einer Muschel stehend, dann einige Nymphen oder ähnliche Wesen am Boden sitzend, endlich einen Eros, der sich mit einem unkenntlichen Gerät zu schaffen macht.

Die Darstellung der anderen Seite entspricht formal der besprochenen ziemlich genau. Der untere Teil ist auch hier vom Meere eingenommen, in welchem drei Tritonen und andere Seewesen erscheinen. Aus dem Meere erhebt sich auch hier ein Wagen, von Kentauren gezogen. Der Gott auf demselben ist aber nicht Helios, wie man im Hinblick auf die Selene erwarten dürfte, sondern Dionysos. Ganz auffällig ist allerdings, dass der Gott nackt und dabei bärtig gebildet ist, aber die Kentauren, das grosse Mischgefäss, welches sie tragen, das Gefäss in der Hand des Gottes und endlich der Satyr, welcher ihn stützt, erlauben keinen Zweifel. Darüber erscheint eine dem Hypnos der anderen Seite ähnliche Gestalt, die auf einem Horne bläst, und ein Pferd mit einem jugendlichen Reiter am Zügel führt. Ihre Bedeutung ist uns ganz unklar. Ganz oben ist die Weinlese dargestellt. Drei jugendliche Gestalten treten den Most aus, welcher durch eine mit Löwenkopf gezierte Oeffnung in ein grosses Gefäss fliesst; andere beschäftigen sich mit den Körben voll Trauben oder fahren Trauben herzu.

Dionysos ist offenbar nur aus Rücksicht auf die oben dargestellte Weinlese an Statt des Sonnengottes dargestellt; dem Herbst dieser Seite sollen vielleicht die Bilder der anderen als Andeutung des Frühlings entsprechen, obwohl sich keine ungezwungene Beziehung von Selene zum Frühjahr auffinden lässt. Ob überhaupt irgend welche weitere Beziehungen hinter den Bildern zu suchen sind, können wir nicht sagen. Die Arbeit ist recht ungeschickt.

Abgeb. Millin, *Voyage dans les départemens du midi de la France* I Taf. 2. 3. *Monumens inédits* II Taf. 50. 51. Vgl. Arch. Ztg. 1856 S. 197* (Waagen).

2104. (947.) Aschenurne, in einem Grabe bei Neapel von G. Hamilton gefunden, und mit der Townley'schen Sammlung ins Brittische Museum gekommen.

Es lag nahe, die Aschenurnen mit künstlichen Blättern und Blumen zu verzieren, da man auch mit lebendigen Blumen die Gräber schmückte, und so ist denn diese Art der Verzierung sehr häufig auf den römischen Graburnen, aber nicht immer so fein ausgeführt wie hier. Auf den Henkeln sind in flachem Relief je zwei Knaben eine Vase tragend dargestellt, eine Gruppe, deren etwaigen Sinn wir nicht anzugeben vermögen.

Abgeb. *Ancient marbles* V Taf. 3, 2—4. Ellis *Townley gallery* II S. 235.

2105. (948.) Aschenurne von Alabaster, vermutlich aus Rom, mit der Townley'schen Sammlung ins Brittische Museum übergegangen. Der Deckel ist moderne Ergänzung.

Abgeb. *Ancient marbles* V Taf. 10, 2. 3. Ellis, *Townley gallery* II S. 255. Die Inschrift ist die ungeschickte Nachahmung einer noch in Rom befindlichen echten, CIL. VI, 3 18328: *D. M. Flaviae Eunyae (= Eunoeae) Titius Iustus coniugi cariss(imae) b(ene) m(erenti) f(ecit).*

2106. (949.) Aschenurne, in Rom im Vatikan befindlich. Den Ammonsköpfen, welche die Henkel der Vase bilden, wird die Bedeutung eines Apotropaion beigelegt, vielleicht aber sind sie nur wegen ihrer tektonischen Angemessenheit von dem Verfertiger der Vase gewählt.

Vgl. O. Jahn, Lauersforter Phalerae S. 24. Die Inschrift lautet: *C. Calpurni C. f. Ste(llatina tribu) Vibiani;* vgl. CIL. VI, 2 14204.

2107. (950.) Aschengefäss, im Vatikan befindlich.

Die Inschrifttafel ist von Kandelabern umgeben, eine auf römischen Grabsteinen häufig vorkommende Darstellung, die gewiss mit Recht von den um den Katafalk aufgestellten Fackeln hergeleitet wird. Die Greifen sind wohl als die Wächter der Kandelaber und der Urne aufzufassen.

Der Fries wird durch umkränzte Stierschädel, zwischen denen sich Opferinstrumente befinden, gebildet. Die ersteren sind ein oft vorkommendes zauberabwehrendes Symbol, könnten aber auch mit den letzteren wohl eine Anspielung auf die dem Toten darzubringenden Opfer enthalten.

Die Inschrift ist die ungeschickte moderne Nachahmung einer echten, ebenfalls im Vatikan befindlichen (CIL. VI, 1 3234) *D. M. Aurel. Victori eq. sing. tur. Costantini nat. Dacus allect. ex ala I Illyricor. vix. an. XXXIII mil. an. XIII Ulpius Macedo et Ulp. Maternus dupl. hered. b. m. f.* Zu den Kandelabern vgl. Arch. Ztg. 1866 S. 141 (Michaelis).

2108. Aschenurne der Vernasia Cyclas, aus Rom, mit der Sammlung Townley ins Brittische Museum gekommen.

Auch hier sind Fackeln zum Schmuck der Ecken angebracht, dazwischen steht oben die Inschrift, unten Mann und Frau, sich die Hand reichend; an den beiden Seiten der Kiste sind Lorbeerbäume dargestellt.

Abgeb. *Ancient marbles* V Taf. 1, 4. Ellis, *Townley gallery* II S. 230. Die Inschrift (CIL. VI, 2 8769) lautet *Vernasiae Cycladi coniugi optimae vix(it) ann(is) XXVII Vitalis Aug(usti) l(ibertus) scrib(a) cub(icularis)*; die Deutung der Buchstaben F A P zwischen den Köpfen des Ehepaares steht nicht fest.

2109. (951.) Aschenkiste aus der Gegend von Nizza, 1786 von Townley gekauft und mit dessen Sammlung ins Brittische Museum übergegangen.

Die römischen Aschenkisten sind oft in Gestalt eines Tempelchens gebildet, worin man die Nachahmung einer griechischen Sitte vermuten könnte. Unter den oben (N. 1004 ff.) erwähnten Grabsteinen haben sehr viele die Gestalt einer Tempelfront, auch war es vielfach üblich, auf den Gräbern der Verstorbenen, die als Heroen verehrt wurden, ein säulengetragenes Tempeldach zu errichten.

Die Sirenen an den unteren Ecken der Kiste haben vermutlich dieselbe Bedeutung, wie auf den griechischen Grabsteinen (N. 1093 ff).

Abgeb. *Ancient marbles* V Taf. 10, 1. Vgl. Ellis, *Townley gallery* II S. 254. Die Inschrift lautet: *D. Albicci Licini Antoni Liberalis*; vgl. CIL. V, 2 7925. Longpérier, *Oeuvres* III S. 75.

2110. Urne der Silia Attica, aus Rom, mit der Sammlung Townley ins Brittische Museum gelangt.

Auch diese Kiste hat die Form eines Tempelchens, dessen Giebel mit zwei Vögeln an einem Blumenkorb gefüllt ist. Die grössere Länge erklärt sich daraus, dass die Urne zur Aufnahme der Asche zweier Verstorbenen eingerichtet ist.

Abgeb. *Ancient marbles* V Taf. 3, 1. Vgl. Ellis, *Townley gallery* II S. 234. Die Inschrift lautet *D(is) M(anibus) Siliae Atticae fecit P. Silius Abascantus matri pientissimae.*

2111. (952.) Aschenkiste aus Rom, mit der Townley'schen Sammlung ins Brittische Museum übergegangen.

Auch diese Aschenkiste hat die Gestalt eines Tempels, aber eines runden Tempels, dessen Gesims von Hermen und kannelirten Pfeilern gestützt wird. Ob die plastischen Verzierungen derselben, namentlich die Gruppe der zwei Knaben,

die mit einem Vogel spielen, einen besonderen Sinn haben, vermögen wir nicht anzugeben.

Abgeb. *Ancient marbles* V Taf. 4, 1. 2. Vgl. Ellis, *Townley gallery* II S. 237. Die Inschrift *D(is) M(anibus) Serv[i]liae Zosimeni quae vixit ann(is) XXVI bene meren(ti) fecit Prosdectus filius* ist von zweifelhafter Echtheit.

2112. Vorderseite einer Urne, aus Rom, mit der Sammlung Townley ins Brittische Museum gekommen.

Die verstorbene Cornelia Onesime ist auf dem Lager ruhend dargestellt, davor steht ein Tisch mit Gefässen. Ob der Vogel daneben eine Bedeutung hat, ist schwer zu sagen. Rechts und links sind in grösserem Maasstabe Büsten dargestellt, wohl die Bildnisse der Eltern.

Abgeb. *Ancient marbles* V, Titelblatt. Ellis, *Townley gallery* II S. 236. Die Inschrift (CIL. VI, 3 16188) heisst: *Dis Manibus Servius Cornelius Diadumenus Corneliae Servandae coniu(gi) suae caris(simae); vix(it) ann(is) LX et Corneliae Onesime verne sua vix(it) ann(is) VIIII men(sibus) V die(bus XXVIII;* oben unter dem Ruhebette ist der Name des Mädchens *Cor(nelia) Onesime* nochmals wiederholt.

2113. (778.) Mediceische Marmorvase, früher in Villa Medici in Rom, jetzt in Florenz. Ausser dem Fusse sind sehr viele Teile der Darstellung selbst ergänzt, die bei der Besprechung der einzelnen Gestalten angegeben werden sollen.

Grosse Vasen von Marmor zum Schmuck von glänzenden Anlagen aufzustellen, war in der prachtliebenden römischen Kaiserzeit sehr gewöhnlich. Manchmal mochten sie zugleich praktische Zwecke erfüllen, wie die grossen, mehr beckenförmig gestalteten Schalen, die einem Springbrunnen als Becken dienten; aber die, wie die unsrige, in Form von grossen Mischkrügen gebildeten können nur ornamentale Bedeutung gehabt haben.

Den Mittelpunkt der Darstellung bildet offenbar die zu Füssen des Götterbildes ermattet niedergesunkene Jungfrau. Man hat, gestützt auf das Bild der Artemis, neben dem sie sitzt, sie für Iphigenia gehalten; aber abgesehen davon, dass die Durchführung dieser Deutung im Einzelnen auf grosse Schwierigkeiten stösst, ist sie deshalb schon abzulehnen, weil das ganze Götterbild moderne Ergänzung ist. Schon der ganz und gar nicht antike Charakter der Gestalt lehrt dies zur Genüge. Auf die ermattete Jungfrau sind die Blicke der umstehenden Helden mit Teilnahme gerichtet. Zunächst steht links ein Jüngling, dessen Kopf ergänzt ist, die Lanze an die Schulter gelehnt, den Fuss auf eine basenartige Erhöhung setzend. Dann folgt ein herbeieilender Mann, der im Wesent-

lichen antik ist, ebenso wie der auf seinen Speer gestützte Jüngling hinter ihm. An dem folgenden Mann ist der Oberkörper vermutlich modern. Auf der andern Seite steht neben der Jungfrau zunächst ein Jüngling mit Helm, der an seinen Schwertriemen zu greifen scheint, dann ein Mann mit Scepter, der wieder den Fuss auf eine kleine Basis setzt. Die Bekrönung seines Scepters ist ergänzt. Auch der Oberkörper des folgenden Mannes mit dem Gewand über dem Kopf ist wohl modern; vermutlich wollte der Ergänzer den trauernden Agamemnon darstellen.

Man hat nun andererseits angenommen, das trauernde Mädchen stelle Kassandra dar, die nach dem Frevel des Aias hülfeflehend bei dem Bilde der Athena sitze, und um welche sich die griechischen Helden sammelten. Aber auch hier fehlt in der Sage eine genau entsprechende Scene, und vor allem müsste doch Aias irgend wie bezeichnet sein. Offenbar aber ist das Mädchen der einzige Mittelpunkt des Interesses; die umstehenden Helden sind ratlos, und scheinen weder zu wissen, wie zu helfen sei, noch überhaupt was die Jungfrau zur Flucht nach dem Götterbilde und zu dieser Ermattung und Hülflosigkeit gebracht habe. Eine dieser Lage entsprechende Deutung wissen wir nicht anzugeben.

Abgeb. Piranesi, *Raccolta di vasi* Taf. 54. Millin, Mythologische Gallerie Taf. 155, 572. Vgl. O. Jahn, Arch. Beiträge S. 388. Arch. Ztg. 1848 S. 74* (Panofka). Dütschke III 537 und die dort angeführte Litteratur.

2114. (737.) Vase des Sosibios, von Parischem Marmor, im Louvre, früher in Villa Borghese, befindlich. Der Fuss der Vase ist modern.

So deutlich die einzelnen Figuren sind, ebenso unklar ist der Sinn des Ganzen. Den Mittelpunkt der Handlung nimmt ein flammender Altar ein, an dessen linker Seite Artemis steht, während von der andern Seite Hermes herankommt. Die erstere ist gefolgt von zwei Mänaden und einem Satyr, der letztere von zwei Mänaden und einem Korybanten, den wir schon früher in bakchischen Darstellungen fanden. Von diesem Gefolge der Götter sind aber die letzten Gestalten zu einer besonderen Gruppe zusammengestellt, offenbar aus Gründen der Kompositon, um auch auf der Rückseite einen Mittelpunkt zu markiren.

Es ist kaum eine Figur dieser Vase eine originelle Erfindung. Die bakchischen Gestalten sind Wiederholungen sehr beliebter Typen der späteren Kunst, die beiden Götter

sind nach Vorbildern des altgriechischen Stils kopirt. Diese Stilmischung ist gewiss kein Zeichen eines reinen Geschmacks. Der Künstler, der sich auf dem Altar eingeschrieben, ist Sosibios von Athen und wird nicht vor der Kaiserzeit gelebt haben.

Abgeb. Müller-Wieseler II Taf. 48, 602. Clarac II Taf. 126, 118. Overbeck, Plastik[3] II S. 395. Lucy M. Mitchell, *A history of ancient sculpture* S. 662. Weitere Litteratur führt Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 50, 19 an. Man hält die hinter Artemis befindliche Figur gewöhnlich für Apollo, aber die Figur ist weiblich. Auch wäre für Apoll der Platz hinter Artemis auffallend und die Figur würde, wenn sie eine Gottheit vorstellte, vermutlich auch in altertümlichem Stil gehalten sein.

2115. Schale mit bakchischen Köpfen verziert, im Palast Lante zu Rom.

Eine moderne Kopie befindet sich im Louvre, vgl. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 308, 318.

2116. Marmorvase mit der Darstellung von sechs Mänaden, in Villa Albani befindlich.

Die Figuren sind durchaus die auf solchen dekorativen Arbeiten üblichen.

Abgeb. Zoega, *Bassirilievi* II Taf. 84. Piranesi, *Raccolta di vasi* Taf. 36.

2117. Füllhorn, von Marmor, in Villa Cenci, nahe bei Capo di Bove an der Via Appia gefunden, wo es als Bekrönung eines Grabmals gedient haben soll, jetzt im Museum zu Stockholm.

Das Horn läuft unten in einen gut gearbeiteten Eberkopf aus; die Ornamente sind zierlich und geschmackvoll.

Abg. Piranesi, *Raccolta di vasi* Taf. 98. 99.

2118. Wasserbecken auf hohem Fuss, von Marmor, in einem Privathause zu Pompeji gefunden, jetzt in Neapel.

Geschmackvolle Ornamente beleben und heben die eleganten Formen des Gefässes.

Abgeb. *Museo Borbonico* III Taf. 45. Overbeck, Pompeji[4] S. 440.

2119. Vase mit bakchischen Darstellungen, von G. Hamilton in Lanuvium bei Monte Cagnuolo gefunden, jetzt im Brittischen Museum. Ergänzt ist der Satyr mit Thyrsos fast ganz, ebenso wie die Mänade neben ihm, ferner ist ausser anderen Kleinigkeiten der Fuss modern.

Der aufgeregte Taumel der Dionysischen Schwärmerei

ist nicht übel dargestellt. Die Arbeit ist flüchtig. Eigentümlich sind die ornamentalen Gestalten, welche den unteren Teil der Vase umgeben; sie gleichen dem unter No. 1345 besprochenen Ornament.

Abgeb. *Ancient marbles* I Taf. 7. Ellis, *Townley gallery* II S. 212.

2120. Marmorvase mit Masken, Thyrsosstäben und ähnlichem Dionysischem Gerät verziert, früher in Villa Borghese, jetzt im Louvre. Der Fuss und einige Stücke des Randes sind modern.

Abgeb. Clarac II Taf. 249, 129 *bis*. Piranesi, *Raccolta di vasi* Taf. 24. Vgl. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 306, 316.

2121. (641.) Marmorvase mit bakchischem Relief, die aus der Townley'schen Sammlung ins Brittische Museum gekommen ist. Die Vase selbst ist fast ganz neu und auch von den übriggebliebenen vier Figuren des Reliefs ist der beckenschlagende Satyr bis auf die untere Hälfte der Beine ergänzt.

Ein dekoratives Werk, dessen einzelne Figuren wenigstens zum Teil nicht originelle Erfindungen des Künstlers sind. Der Flöte blasende Satyr und die Bakchantin sind beliebte Figuren in bakchischen Darstellungen. Wie man aus der Komposition sieht, die nach rechts und links auseinander geht, gehörten die erhaltenen Figuren der hinteren Seite der Vase an.

Abgeb. *Ancient marbles* I Taf. 9. Ellis, *Townley gallery* II S. 215.

2122. (642.) Satyr und Korybanten, Fragment einer Marmorvase, 1796 von Fagan in Ostia gefunden, jetzt im Vatikan befindlich und dort zu einem Ganzen restaurirt.

Es ist der Rest einer bakchischen Darstellung, nämlich ein Satyr von zwei Korybanten in der Stellung von Waffentänzern umgeben. Die Korybanten haben freilich mythologisch mit Dionysos nichts zu thun, allein wir sehn in den Kunstwerken sehr deutlich, wie sich allmälich mythologisch fremde, aber doch ihrem innern Wesen nach verwandte Gestalten dem bakchischen Zuge anschliessen. Die Korybanten gehörten einem Kulte an, dem der Göttermutter, der auch die schwärmerische Ekstase, wie sie dem bakchischen eigen ist, begünstigte, und eben darum waren sie passende Kameraden der Satyrn. Ohnehin kam es bei dekorativen Werken dieser Art viel weniger auf mythologische Genauigkeit an, als auf formelle Angemessenheit und Anmut; unter diesem Gesichtspunkt aber waren die jugendlich schönen Gestalten der tan-

zenden Korybanten eine werthvolle Bereicherung. Uebrigens sind weder der Satyr noch die Waffentänzer originell erfundene Figuren; wir haben es mit einem dekorativen Werk römischer Zeit zu thun, dessen Darstellungen blosse Wiederholung älterer Erfindungen sind.

Abgeb. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* VI Taf. 47, 3. Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 106, 4. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 273.

2123. Relief von einer Marmorvase, Ornamente mit Attributen des Herakles, der Keule und dem Trinkgefäss, an den Seiten; aus Rom.

Abgeb. Piranesi, *Raccolta di vasi* Taf. 34. 35.

2124—2129. (739—744.) Sechs Götter, Marmorreliefs, je drei und drei an der Basis grosser im reichsten korinthischen Stil gearbeiteter Kandelaber befindlich, welche im siebzehnten Jahrhundert von Bulgarini in der Villa Hadrian's bei Tivoli in der Nähe eines Rundbaues gefunden sind. Der Cardinal Barberini erwarb sie, und in seinem Palast blieben sie über hundert Jahre, bis sie in den Vatikan kamen. Die Kandelaber haben, worauf ihre Grösse und die an der Basis befindlichen Reliefs hindeuten, wahrscheinlich zum Kultus gedient, und diese Bestimmung erklärt auch, warum der Künstler seinen Figuren zwar weniger in den Formen als in Gewandung, Haar und Stellung einen leisen Zusatz von der Feierlichkeit des altertümlichen Stils gegeben hat.

An dem einen Kandelaber sind Zeus, Hera und Hermes, an dem anderen Pallas, Ares und Aphrodite dargestellt, zum Teil auf Basen, so dass es scheint, als wären Statuen kopirt. Wie die Figur des Hermes zu verstehen sei, ist zweifelhaft. Man hat geglaubt, dass er in einer besonderen Funktion, als Einrichter der Opfergebräuche dargestellt sei, indem er den Widder zum Opfer heranführe und die Schale zur Spende emporhebe, aber es wäre doch auch möglich, die Figur ebenso wie alle übrigen nur ruhig repräsentirend aufzufassen. Die trauliche Verbindung des Gottes mit seinem Tier ist ganz im Charakter der altertümlichen Kunst, an welche sich, wie gesagt, der Künstler anlehnte (vgl. den Hermes auf N. 424), und die Schale könnte statt zum Ausgiessen, vielmehr zum Empfangen der Spende bestimmt sein. Ares ist gut charakterisirt durch den in die Hüfte gestemmten Arm, der ihm etwas Zuversichtliches giebt. Unter den Göttinnen ist Hera augenfällig durch die reichere und weitere Gewandung von den beiden knapper gekleideten jungfräulichen Göttinnen,

Athena und Aphrodite, unterschieden. Die erstere ist beschäftigt, die grosse Schlange zu tränken, die nach dem Vorgange des Phidias die Begleiterin mehrerer erhaltener Pallasdarstellungen ist; es braucht kein tieferer Sinn in der Handlung zu liegen, sondern es kann sich auch nur um einen gemütlichen Verkehr der Göttin mit ihrem Tier handeln. Eine sehr graziöse Figur ist endlich Aphrodite mit ihrer Blüte, die sie in etwas altertümlicher Weise ausgestreckt hält (vgl. N. 158). Eigentümlich ist aber das nach hinten flatternde Gewandstück, das bei einer ruhig stehenden Figur nicht recht motivirt ist.

Der Künstler hat nach grosser Eleganz und Zierlichkeit gestrebt. Die Helme von Ares und Pallas sind besonders reich verziert. An jenem sind ein Greif und zwei Löwen angebracht, Symbole der Streitbarkeit und des Mutes, an diesem in der Mitte eine Sphinx, wie an der berühmten Statue des Phidias, und zu jeder Seite ein Pegasus, der vielleicht auf die Zähmung des Pegasus durch Pallas anspielt.

Die beiden Kandelaber, deren Schaft aus Akanthoskelchen besteht, die sich einer aus dem anderen entwickeln, gehören nach der Zeichnung und üppig schwellenden Bildung der Blätter, worin der zweite den ersten noch übertrifft, in römische Zeit. Ob sie erst für die kaiserliche Villa, in der sie gefunden, gearbeitet, oder schon früher entstanden sind, mögen wir nicht entscheiden.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* IV Taf. 1—8. Piranesi, *Raccolta di vasi* I Taf. 50. 51. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* V Taf. 27—30. *Annali* 1869 Taf. M. S. 282 (Schlie). Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 178. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 346, 90. In der Athena glaubt Löschcke (Roscher's Lexikon der Mythologie I S. 699) eine Nachahmung der Athena Hygieia des Pyrros zu erkennen. Ueber die Kandelaber im allgemeinen vgl. Benndorf und Schöne, Die Bildwerke des Lateranensischen Museums S. 324, 460.

2130. (941.) Kandelaber von Marmor, gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in Neapel gefunden und in den Vatikan gekommen, darauf durch Napoleon nach Paris versetzt, wo er sich noch befindet. Nicht zugehörig, aber antik ist die viereckige Basis, ergänzt der mit Akanthos bedeckte Ablauf des Schaftes und die Schale.

Der Kandelaber ist der grösste unter allen, die sich erhalten, aber nicht der am reinsten stilisirte. Denn während im strengeren Stil die Vertikalrichtung ausschliesslich betont wird, damit der Schaft leicht und schlank emporstrebend er-

scheine, ist hier die Dekoration zum Teil ringförmig umgelegt und der Schaft erscheint wie aus einzelnen nicht zur Einheit verbundenen Trommeln zusammengefügt.

Das Relief, schwärmende Mänaden, lässt vermuten, dass der Kandelaber für einen Festsaal oder auch für den bakchischen Kultus bestimmt war.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* VII Taf. 38; vgl. *Opere varie* IV S. 253. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* VI Taf. 45. Clarac II Taf 137, 137. 138, 138. Vgl. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 497. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 291, 297.

2131. Kandelaber von Marmor, in Stockholm befindlich. An der einen Seite der Basis ist eine Opferscene, an den beiden andern Blumengewinde dargestellt. Der Schaft ist von einer Schlange umwunden, auf den drei Ecken der Basis sind Ammonsmasken und darauf sitzende, Störchen ähnliche Vögel angebracht.

2132. Kandelaber von Marmor, aus der Sammlung Braschi in die Glyptothek zu München gekommen.

Der obere Teil des Schaftes ist neu, ausserdem ist die Ammonsmaske unten am Schaft zwar antik aber nicht zugehörig, vielmehr müssen wir auch hier ursprünglich ein Gorgonenhaupt voraussetzen. Ein geflügelter Ammonskopf wäre etwas ganz Ungewöhnliches.

Vgl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek [4] S. 265, 286.

2133. Kandelaber von Marmor, im Vatikan, mit Masken und Darstellungen verschiedener Vögel, die Insekten verzehren, geziert.

Abgeb. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* VI Taf. 51, 1.

2134. Kandelaber von weissem Marmor, aus Rom in die Münchener Glyptothek gelangt. Der unterste Teil der Basis und die Schale sind neu.

An der Basis sind die Tiere der drei obersten Götter, der Adler des Zeus, der Stier des Poseidon und der Kerberos des Pluton angebracht.

Vgl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek [4] S. 266, 289.

2135. (638.) Kandelaberbasis von Marmor, im Capitolinischen Museum.

Die drei Figuren an den Seiten dieser Basis sind ein tanzender und Flöte blasender Satyr, sodann eine halb entblösste Mänade in voller Ekstase das Tamburin schlagend

und ein zweiter Satyr, bereits halb taumelnd, mit gesenktem Kopfe. Diese Figuren wiederholen sich nicht selten in bakchischen Darstellungen und sind nicht für diese Basis erfunden, sondern gewiss für einen fortlaufenden Fries, so wie sie auch anderswo vorkommen. Einem solchen Raum entspricht die fortschreitende Bewegung der Figuren, auch die Bewegung des zweiten Satyrs ist dann besser motivirt und ausserdem erwartet man hinter der den Zug eröffnenden Musik noch eine grössere Zahl von Teilnehmern.

Der Stil ist weich und schön, das Ornament zwischen den Greifen dagegen ist zwar sehr geschmackvoll, doch von viel strengerer und älterer Art; aber wie sich z. B. an pompejanischen Kandelabern Motive altetruskischer Kandelaber wiederholen, so kann auch dies Ornament nach älteren Mustern wiederholt sein. Ein bestimmtes Zeichen späterer Zeit bietet die architektonische Form der Basis, nämlich die ausgeschweifte Linie des untern Randes.

Man wird im Allgemeinen den Grundsatz festhalten dürfen, aus dem Ornament und Bilderschmuck eines Gerätes auf den Zweck desselben zurückzuschliessen und danach annehmen können, dass diese Basis mit ihrem Kandelaber entweder für ein Heiligtum des Dionysos oder etwa auch für einen Bankettsaal, um nach unsrer Weise zu reden, bestimmt war.

Abgeb. Righetti, *Il Campidoglio* II Taf. 310. Vgl. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 144. Welcker's Zeitschrift S. 512.

2136. (779.) Kandelaberbasis, in Ruinen an der Via Appia gefunden und aus der Townley'schen Sammlung ins Brittische Museum übergegangen. Ergänzt sind zwei Sphinxköpfe und der untere Teil der Widderköpfe.

An den drei Seiten dieser Basis sind Eroten dargestellt, dahinschwebend mit Helm, Schild und Schwert. Es sind die Diener der Aphrodite, die dem liebebezwungenen Kriegsgott seine Waffen geraubt haben. Man hat gemeint, die Basis habe einen dem Ares geweihten Kandelaber getragen, man könnte aber ebensogut an eine Widmung für Aphrodite denken, wenn nicht vielmehr die häufige Wiederholung dieser Basis wahrscheinlich machte, dass sie nur ihrer Anmut wegen, und nicht wegen der Angemessenheit zu bestimmten religiösen Zwecken beliebt war. Auch wissen wir nicht, ob die Eroten ursprünglich für eine solche Basis komponirt waren.

Die Sphinxe und Widderköpfe sind ein sehr beliebtes Ornament, und vermutlich ohne alle besondere Bedeutung nur um ihrer tektonischen Angemessenheit willen angefügt. Am obern Rande läuft ein flaches Ornament herum, unter den Reliefs mussten die Blätterverzierungen voller, realistischer dargestellt werden. Die architektonische Form der Basis, die Ausschweifung der untern Seiten, erlaubt keinen zu frühen Zeitansatz.

Abgeb. *Ancient marbles* I Taf. 6. Ellis, *Townley gallery* II S. 82. Vgl. E. Q. Visconti, *Opere varie* IV S. 250. Dütschke III 162. IV 874. V 132.

2137. 2138. Bruchstücke von Kandelabern; auf dem ersten sind Eidechsen, Schlangen und andere Tiere angebracht.

2139. Kandelaberfuss, hübsch ornamentirt, vermutlich in Rom befindlich.

2140. Kandelaberkopf von Marmor, in Athen.

2141. (791—794.) Ara Casali, in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts in einem Garten zwischen Caelius und Esquilin gefunden, zuerst im Besitz der Familie Casali und jetzt im Vatikan.

Die Vorderseite lehrt uns zunächst den Stifter des Werkes kennen, nämlich Tiberius Claudius Faventinus, und der Eichenkranz, welcher die Inschrift umgiebt, bezeichnet die Veranlassung der Stiftung. Es ist die *corona civica,* die für die Errettung von Bürgern gegeben wurde, deren Erteilung den Faventinus zur Stiftung dieses Werkes veranlasste. Welchem Gott er den Altar weihte, kann nur aus den Reliefs geschlossen werden.

Wir sehen nun auf der Inschriftseite die Gefangenschaft des Mars und der Venus in den Fesseln des Vulcan dargestellt. Das Paar liegt auf einem Lager, dessen Beine in etwas roher Weise des Raumes wegen abgeschnitten sind; Mars ist beschämt, Venus hebt klagend die gefesselte Hand, mit ihr klagt ein Amor, ein anderer bezeigt jenem seine Teilnahme. Rechts in der Höhe steht Vulcan, sichtlich zufrieden mit seinem Werk, ihm gegenüber erblicken wir den Sonnengott, der den Verräter gespielt hatte.

Die Darstellungen der übrigen drei Seiten folgen nicht so auf einander, dass sie sich dem den Altar Umgehenden in richtiger Folge darbieten, man muss vielmehr von der Be-

trachtung der einen Seitenfläche zu der andern und dann erst auf die Rückseite übergehen. Der Grund für diese Anordnung kann nur in dem Zweck des Monuments gefunden werden; wenn es sich um die Verherrlichung nur eines Gottes handelte, so hätte nichts im Wege gestanden, den Reliefschmuck in fortlaufender Reihe herumzulegen und die den Gott betreffenden Thaten oder Schicksale der Folge der Bildflächen entsprechend darzustellen; es sollen aber zwei Götter gefeiert werden, wie sich aus der Betrachtung des Einzelnen ergeben wird.

Wir beginnen mit der Rückseite, weil die Darstellungen derselben an sich am deutlichsten sind und auch über die Bestimmung des Ganzen Aufschluss zu geben vermögen. Sie ist in vier Streifen zerlegt und sondert sich hierdurch von den nur drei Streifen enthaltenden Seitenflächen, was eben auch darauf deutet, dass diese Fläche nicht gleichsam einen Akt unter mehreren darstellt, sondern ihre besondere Beziehung hat. Der erste Streifen stellt die Rhea Silvia dar, am Tiber schlafend, welcher mit einem Schilfstengel neben ihr sitzt, und den Mars, der mit leisem, vorsichtigem Schritt der Schläferin naht. Die Frucht dieser Verbindung erblicken wir auf dem zweiten Streifen. Rhea Silvia sitzt mit ihren neugeborenen Zwillingen am Tiber; zwei Hirten, Abgesandte des Amulius, kommen heran und teilen ihr den Befehl zur Aussetzung der Kinder mit, der die Mutter den Kopf abwenden und — was beabsichtigt scheint — zu Mars als zu einem Helfer in der Not hinaufblicken lässt. Ihre Bitte ist, wie das folgende Bild zeigt, nicht vergeblich. Es muss die Aussetzung der Knaben enthalten, einmal des Platzes wegen, den es in der Reihenfolge einnimmt, sodann wegen der Anwesenheit des Mars, der eben nur da ist zur Andeutung, dass er seine Kinder in der Gefahr nicht verlassen wird. Man hat ihm ein Tropaion in die Rechte gegeben, vielleicht um eben durch die Betonung des siegreichen Gottes die Rettung der Kinder um so gewisser hinzustellen. Betrachtet man aber die Figuren der beiden Hirten, so würde nach ihren Bewegungen anzunehmen sein, dass sie die Kinder, denen sie wie in lebhafter Freude zueilen, nicht aussetzen, sondern wiederfinden und auch die Geberde der Kinder würde am natürlichsten als freudige Ueberraschung gedeutet. Wie dies zu reimen, wissen wir nicht, es ist uns am wahrscheinlichsten, eine Ungeschicklichkeit des Künstlers anzunehmen. Wenigstens ist auch die neben dem Tiber liegende Figur möglichst ungeschickt aus-

gefallen. Sie soll den Faustulus darstellen, da dieser nach der Sage die Aussetzung der Kinder bemerkt hatte. Der letzte Streifen endlich zeigt die Kinder an den Eutern der Wölfin, von staunenden Hirten umgeben. Wir dürfen den Inhalt dieser eben besprochenen Seite dahin zusammenfassen, dass sie den Mars als Vater und Schützer der römischen Zwillinge und damit als Urheber des römischen Volks darstellt.

Die andern beiden unter sich zusammenhängenden Seiten beginnen mit dem Parisurteil, in welchem wir den Paris sich mit lebendiger Geberde für die Venus entscheiden sehen. Die folgenden Kampfscenen können nur als Andeutungen der Kämpfe um Troja gefasst werden, da sie eben auf das Parisurteil als auf ihre erste Veranlassung zurückgehen. Deutlicher aber als die zunächst folgenden beiden Streifen sind die anschliessenden Darstellungen der gegenüberliegenden Seite, wesswegen wir mit ihnen beginnen, in der Hoffnung, dadurch auch Anhaltspunkte für die Erklärung jener Streifen zu gewinnen.

Der zweite und dritte Streifen dieser Seite hängen offenbar mit einander zusammen und stellen einen Trauerzug dar. Denn voran geht der Leichenbläser mit seiner langen Tuba und es folgen ausser trauernden Frauen Männer mit Ochsen und Pferden, den Opfertieren, die am Grabe des Verstorbenen geschlachtet werden sollen. Wessen Leichenbegängniss gefeiert wird, sagt uns der erste Streifen, dessen Darstellung nur auf die Schleifung Hektor's bezogen werden kann. Denn eine andere Deutung auf Troilos können wir schon deswegen nicht für richtig halten, weil der Tod des Troilos im Vergleich zu dem des Hektor ein für Troja's Geschick unbedeutendes Ereigniss war, weil man ferner den stattlichen Leichenzug mit der Leiche des ersten Streifens in Verbindung setzt und dann der Tod des Troilos eine doppelte, nach dem Mythus sowohl als auch besonders nach dem Zusammenhang dieser Darstellung räthselhafte Wichtigkeit erhalten würde. Wer den trojanischen Krieg schildern wollte, der konnte nur an die Darstellung der wichtigsten Ereignisse denken. Man darf sich übrigens nicht wundern über einiges Auffällige in der Darstellung der Schleifung, nämlich über das Aussehen des Hektor und des Achill — denn dieser, und nicht sein Wagenlenker, ist gewiss gemeint. Aehnliches kommt in spätrömischen Werken, die nicht mehr im lebendigen Bewusstsein der griechischen Sage gearbeitet sind, auch sonst vor. Der Verfertiger dieser Darstellung hat die Scene offenbar

nach Analogie einer ihm geläufigen Vorstellung, nämlich eines Circusrennens eingerichtet; denn das vordere Gespann, wenn es auch als ein anderer Kriegswagen, vielleicht sogar der des Hektor, neben dem des Achill verstanden werden kann, ist doch in diesem Zusammenhang mindestens überflüssig. Die trauernde Frau, die im Thor erscheint, soll Andromache sein.

Wenn wir nun auf dieser Seite Hektor's Tod und Bestattung dargestellt sehen, so erwartet man auf den vorhergehenden Streifen Scenen aus dem Leben dieses Helden; denn kein anderer Held hatte eine solche Bedeutung für Troja als Hektor. In dem ersten der beiden noch übrigen Streifen wird gegen einen durch den Beistand der Athena als Griechen kenntlichen Krieger um eine Leiche gekämpft; es wird die berühmteste That des Hektor sein, der Kampf um die Leiche des Patroklos. Der folgende Streifen kann dann nur auf den Kampf zwischen Hektor und Achill bezogen werden, so dass in der That die wichtigsten Ereignisse vor Troja herausgehoben sein würden.

Fassen wir den Inhalt dieser beiden Seiten kurz zusammen, so ist als eine Folge des Parisurteils der Untergang Troja's und zwar in der Person seines Hauptheldén, des Hektor, dargestellt. Und hier ergiebt sich ein deutlicher Zusammenhang mit der Rückseite, welche die Anfänge Rom's schilderte; denn Troja's Untergang war Rom's Aufgang, und Venus, die durch das Parisurteil als Zerstörerin von Troja hingestellt wird, war ja eben dadurch die Veranlassung zu Rom's Gründung. Das neue Troja, über den Trümmern des alten aufgebaut durch Mars und Venus, ist das Thema dieser drei Seiten des Altars.

Nun ist auch der Zusammenhang mit der Vorderseite deutlich, auf welcher die beiden römischen Nationalgottheiten, die wir auf den andern Seiten getrennt erblicken, vereinigt sind. Zwar ist die Situation wenig ehrenvoll für sie, aber in der Zeit, welcher das Denkmal angehört, wurde die Fabel schwerlich nach ernsteren, ethischen Gesichtspunkten beurteilt. Wir dürfen sie im Sinne jener Zeit als ein lustiges Liebesabenteuer auffassen, das hier, wo es darauf ankam, die beiden römischen Nationalgottheiten zu feiern, als passendster Ausdruck ihrer engen Zusammengehörigkeit gewählt werden konnte. Dass der Altar dem Mars und der Venus geweiht war, wird aus diesen Erörterungen als unmittelbare Folge hervorgehen.

Eine genaue Datirung des Altares ist kaum zu geben. Dass der Stifter des Werkes mit einem aus Tacitus bekannten Claudius Faventinus, der zur Zeit des Vespasian lebte, ein und dieselbe Person sei, ist nicht zu beweisen. Die Vereinigung der Namen Tiberius Claudius allerdings scheint auf die erste Kaiserzeit zu deuten, während dagegen die Arbeit von so grosser Flüchtigkeit und Roheit ist, dass man lieber an ein späteres Jahrhundert der Entstehung glauben möchte.

Abgeb. Wieseler, Die Ara Casali, wo auch die frühere Litteratur angeführt ist. Vgl. Arch. Ztg. 1864 S. 126 (Michaelis).

2142. (745.) Götterversammlung, Marmorrelief von einem viereckigen Altar, der sich jetzt im Capitolinischen Museum befindet, früher in der Villa Savelli-Paolucci zu Albano befand. Es ist hier nur die obere Hälfte einer Seite im Abguss vorhanden, das untere durch einen Bruch von dem anderen getrennte Stück ist weniger gut erhalten.

Das Relief, von welchem das Stück stammt, zierte jedenfalls die Hauptseite des Altars; sein Bild ist der Schlussstein in der Erzählung von den Schicksalen des Zeus, die an dem Altar dargestellt sind und ihn deutlich als Altar des Zeus charakterisiren. An den übrigen Seiten, soweit sie erhalten, sind nämlich die Gefahren dargestellt, die den Zeus in seinen ersten Jahren bedrohten, unsere Seite dagegen zeigt ihn in aller Fülle seiner Macht, als Haupt und Mittelpunkt der olympischen Gottheiten. Eine bestimmte Scene ist offenbar nicht dargestellt, sondern es soll nur die Majestät des Zeus verherrlicht werden. Er ist die allein und im Mittelpunkt sitzende Figur und auch das Relief derselben springt bedeutend vor den übrigen hervor. An seiner Rechten steht Athena, hinter ihm sind Hermes und Hephaistos kenntlich, vor ihm an dem Diadem und der stolzen Haltung Hera und neben ihr der gelockte Apollo. Die übrigen Köpfe sind nicht mit voller Sicherheit zu erkennen; an der linken verstümmelten Seite sind Poseidon und Ares hinzuzudenken, welche die Zwölfzahl der Götter voll machten und dem Hermes und Hephaistos auf der rechten Seite symmetrisch gegenüberstanden.

Das Relief ist sehr schön und mit einer gewissen, dem Gegenstande entsprechenden Strenge komponirt, indessen unzweifelhaft erst in römischer Zeit entstanden.

Abgeb. Bottari und Foggini, *Museo Capitolino* IV Taf. 5—8. Mori, *Museo Capitolino* I, *Atrio* Taf. 3—6. Righetti, *Il Campidoglio* I Taf. 24. 25. E. Braun, Vorschule der Kunstmythologie Taf. 5 S. 4. Müller-Wieseler II

Taf. 62, 803. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom III, 1 S. 229. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 186. Overbeck, Kunstmythologie II S. 325, 2. Zu dem Kopf des Apollo vgl. oben N. 219. 441.

2143. Opferung der Iphigenia, runder Altar von weissem Marmor, in Florenz.

Es ist nicht die eigentliche Opferung, sondern ein kurz vor derselben liegender Augenblick dargestellt. Nach antikem Brauch wurde nämlich dem Opfertier ein Weniges von den Haaren über der Stirn abgeschnitten, und in die Flammen des Altars geworfen, und dieser Ritus wird eben an Iphigenia vollzogen. Ein älterer Mann, der nach römischer Opfersitte nur mit einem Gewand um die Hüften bekleidet ist, und in dem wir den Priester Kalchas erkennen müssen, ist im Begriff mit seinem Schwert die Stirnhaare der Iphigenia abzuschneiden. Ernst aber gefasst steht die Jungfrau da, das Haupt mit dem Schleier verhüllt; ein Jüngling geleitet sie sorgsam. Hinter Kalchas steht in derselben Tracht wie er ein Opferdiener, auf der anderen Seite wird die Darstellung durch Agamemnon abgeschlossen, welcher sein Haupt im Schmerz verhüllt hat, und sich von dem traurigen Vorgang abwendet. Als Scheidung für die hier zusammenstossenden Enden der Darstellung ist ein Baum angebracht.

Die Arbeit des Reliefs ist nicht ungeschickt, wenn auch nicht besonders fein. Die Erfindung ist nicht ohne Reiz; vielleicht die beste Gestalt ist die Iphigenia, deren etwas zages, zögerndes Heranschreiten gut ausgedrückt ist. Die Tracht des Kalchas und des Opferdieners zeigt, dass wir das Relief erst in römischer Zeit entstanden zu denken haben, allerdings werden ältere Vorbilder benutzt sein. Die Inschrift am unteren Rande, welche Kleomenes als Verfertiger nennt, ist äusserst verdächtig; die Schriftzeichen, welche sich sonst auf dem Relief zerstreut finden, sind sinnloses Gekritzel späterer Zeit.

Abgeb. Raoul Rochette, *Monumens inédits* Taf. 26, 1 S. 129. Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke Taf. 14, 7 S. 318. Vgl. O. Jahn, Arch. Beiträge S. 379. Overbeck, Plastik[3] II S. 379. Arch. Ztg. 1880 S. 17, 28 (Michaelis). Weitere Litteratur führt Dütschke III 165 an; seine Auffassung, Kalchas wolle Iphigenia das Gewand vor das Gesicht ziehen, ist bestimmt irrig. Schon die leere Schwertscheide des Kalchas beweist, dass er in der Hand ein Schwert hält.

2144. Altar in Villa Albani.

Das Relief, welches den Altar rings umgiebt, ist verschieden, aber durchaus nicht sicher gedeutet worden. Die Erfindung der einzelnen Figuren ist geschmackvoll, aber schwerlich ganz

originell; die an den Baum gelehnte Gestalt kehrt z. B. auf N. 1824 und 1875 wieder.

Abgeb. Zoega, *Bassirilievi* II Taf. 96. Vgl. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 616. Beschreibung der Stadt Rom III, 2 S. 469.

2145. Altar von weissem Marmor, aus Sammlung Braschi in die Münchener Glyptothek gelangt. Ergänzt sind die Köpfe der beiden Hermesfiguren sowie Kopf, Schulter und rechter Arm der Frau mit der Kanne.

An den beiden Schmalseiten ist Hermes in dem zu N. 479 erwähnten Typus dargestellt, auf der dritten steht eine weibliche Gestalt mit Leier, auf der vierten eine sonst bei Dionysosopfern öfters vorkommende Figur. Die obere Vertiefung diente zum Einsatz des metallenen Feuerbeckens.

Vgl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek[4] S. 266, 291.

2146. (953.) Grabaltar des Atimetus, aus Rom, von W. A. Mackinnon 1817 dem Brittischen Museum geschenkt.

Der Altar ist, wie die Inschrift sagt, dem Atimetus, einem kaiserlichen Freigelassenen, der die Aufsicht über das Feldgerät des Kaisers führte, von Gattin und Sohn gesetzt. Die Darstellung stammt von jenen oben (N. 1052) besprochenen griechischen Grabdarstellungen ab, welche den Verstorbenen trinkend und essend, d. h. im Genuss der von den Angehörigen ihm bereiteten Opfer darstellen. Kinder oder Diener umgeben den Atimetus und einer setzt ihm einen Kranz auf, wie man sie beim Gelage trug.

An den Seiten des Altars sind Krug und Schale angebracht, Symbole der Opferspenden, die dem Toten dargebracht wurden.

Abgeb. *Ancient marbles* V Taf. 1, 2. Ellis, *Townley gallery* II S. 228. Die Inschrift lautet *D(is) M(anibus) s(acrum) Atimeti Aug(usti) l(iberti) a supell(ectili) castrensi fecerunt Flavia Dada conjug(i) b(ene) m(erenti) et Fortunatus Aug(usti) l(ibertus) parent(i) optimo.* Vgl. CIL. VI, 2 8525.

2147. (630.) Dionysos und Nike an einer Dreifussbasis von Marmor, 1853 in Athen gefunden und zwar bei einem Hausbau zwischen dem Dionysostheater und dem Monument des Lysikrates, auf dem Boden der alten Tripodenstrasse, die ihren Namen von den dort aufgestellten, wegen theatralischer und musischer Siege geweihten Dreifüssen hatte. Das Monument befindet sich noch in Athen.

Wie der Fundort, besonders aber die architektonische Form andeuten, ist das Werk die Basis eines Dreifusses. Die

Form desselben — die Seiten sind geschweift, die Ecken abgekantet — ist nämlich einem dreiseitigen, eben für die Aufnahme eines Dreifusses gebildeten, korinthischen Säulenkapitell nachgeahmt. Nach den Reliefs dürfen wir voraussetzen, dass der Dreifuss, den diese Basis trug, ein in einem Dionysosfest gewonnener Siegespreis war.

Die Hauptfigur ist der jugendliche Dionysos, kenntlich an seinem Becher und an dem Thyrsos, der etwas verletzt, doch aber nicht undeutlich geworden ist. Es ist der nach früherer Weise nur mit Epheublättern umwickelte, nicht von einem Pinienzapfen bekrönte Stab. Gewöhnlich sieht man diesen jugendlichen Dionysos nackt, allein hier in einem Weihgeschenk ist die ernstere, feierlichere Auffassung, die sich in der langen und reichen Bekleidung ausspricht, durchaus gerechtfertigt. Der Künstler hat überhaupt darnach gestrebt, seinen Gestalten etwas Strenges und Feierliches zu geben; die lang herabhängenden Locken des Dionysos erinnern sehr an die Weise der altertümlichen Kunst.

An den Gott tritt eine Nike heran mit einer Kanne in der Hand, offenbar um ihm einzuschenken. Hierin liegt der Gedanke ausgedrückt, dass der Sieger dem Dionysos ein Siegesopfer bringt; das Relief spricht also den Dank des Siegers gegen den Gott aus, der den Sieg verliehen. In einer früher besprochenen Klasse anathematischer Reliefs (N. 427) fanden wir denselben Gedanken auf dieselbe Weise ausgedrückt.

Die dritte Figur, welche eine Schale in der Hand hält, hat man für eine zweite Nike gehalten, die dann auch als zu einer Spende herantretend gedacht werden müsste. Allein dies wäre ein doppelter Ausdruck für denselben Gedanken und das Attribut der Schale deutet eher auf ein Empfangen als auf ein Austeilen. Ausserdem würde man erwarten, sie in derselben Richtung heranschreiten zu sehen wie die erstere, und endlich ist ihr Aussehen doch zu verschieden. Die langen starren Locken und der schwere, einförmige Faltenwurf kontrastiren sehr mit der leichten, graziösen Erscheinung der anderen Figur. Man wird vielmehr die Figur als eine dem Dionysos beigesellte göttliche oder dämonische Person zu betrachten haben, die auch von der Nike eine Weinspende erhalten wird. Einen Namen zu geben ist untunlich, jedenfalls ist es eine an der Siegesfeier, welche dieses Monument verewigt, beteiligte Göttin.

Eigentümlich sind die vorspringenden Basen der Figuren. Während sonst meist die Bildfläche vertieft wird und die Figuren

auf dem unteren Rande derselben stehen, sehen sie hier wie angeklebt aus und es fehlt die notwendige Verbindung zwischen dem Gerät und seinem Ornament. Die Ausführung ist nicht frei von Oberflächlichkeit, aber doch erkennt man im Fall der feineren Untergewänder und des Mantels noch Spuren der älteren attischen Kunstweise. Jedenfalls aber beweisen die unschön und stillos vorspringenden Basen, dass das Werk nicht mehr in der Zeit der Blüte entstanden ist.

Abgeb. *Annali* 1861 Taf. G mit der Erklärung von Pervanoglu S. 114, die wir aber durchaus nicht annehmen können. Vgl. Heydemann 197. Sybel 305.

2148. Marmorbasis, früher in der Sammlung Grimani, jetzt in Venedig.

Auf den vier Seiten sind Satyrn und Mänaden mit einander zechend, musizirend, sich küssend dargestellt. Die Bilder sind einer späteren Geschmacksrichtung gemäss, die sich z. B. vielfach in der Wanddekoration von Pompeji zeigt, klein im Verhältniss zu der verzierten Fläche. In den Ornamenten herrscht ein kleinlicher Geschmack, überhaupt scheint die Basis jungen Ursprungs zu sein; die Wölbung der Seitenflächen ist eigentlich wenig schön.

Abgeb. Valentinelli, *Marmi scolpiti della Marciana di Venezia* Taf. 52. Vgl. Heydemann, Mitteilungen aus den Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien S. 15, 239. Dütschke V 303. CIL. V, 1 2288.

2149. (780—782.) Viereckiger Untersatz oder Altar, aus Marmor, in Villa Negroni aufgefunden, dann bis 1826 im Vatikan aufgestellt, wo das Werk zugleich mit einer Gruppe der Grazien, der es als Basis diente, in die Magazine verbannt wurde.

Es ist ein niedriges, rechteckiges Gerät, dessen Langseiten etwa doppelt so lang sind als die Schmalseiten; die ehemalige Bestimmung können wir nicht mit Sicherheit angeben. Die Füsse werden durch phantastische Tiergestalten gebildet, von welchen der Gipsabguss nur die Oberteile bietet.

Wir beginnen die Betrachtung der Reliefs, welche die vier Seiten schmücken, mit der Einkehr des Dionysos bei einem Sterblichen, welche vermutlich die Hauptseite des Gerätes bezeichnet; für die Deutung dieser Darstellung vgl. N. 1844. Dass die Frau hier mit dem Manne zu Tische liegt, während sie manchmal fehlt, manchmal neben dem Manne sitzt, kann die Bedeutung natürlich nicht im mindesten ändern.

An der einen Schmalseite sind dann ein Hirt und eine Hirtin mit dem Melken einer Ziege beschäftigt, während an der andern ein Satyr und eine Nymphe einer ihr Junges stillenden Hindin zusehen. Dort ist ein Idol der Spes, um deren Beistand vorzugsweise die Landleute baten, hier eins des Hercules aufgestellt, der in diesem Zusammenhang als *Hercules rusticus*, als der mit Silvanus und den Nymphen verbundene Schützer ländlichen Gedeihens aufzufassen ist.

Die Rückseite, sehr symmetrisch komponirt, zeigt in der Mitte zwei Eroten, die einen Schmetterling über der Flamme ihrer an ein Feuerbecken gelehnten Fackeln verbrennen. Es sind die Qualen, welche die Seele durch Eros zu leiden hat, der aber hier nicht übermütig, sondern teilnehmend, weinend über die Qual, die er selber der Psyche bereiten muss, dargestellt ist. Dass es zwei Eroten sind, scheint uns für die Bedeutung der Scene ganz gleichgültig, und nur durch die Symmetrie veranlasst zu sein. Die Mittelgruppe ist links von einer Kentaurin, von deren Rücken eine Mänade absteigen will, rechts von einem Kentauren eingeschlossen, dem ein leierspielender Satyr auf dem Rücken sitzt.

Ob die Darstellungen der vier Seiten mit einander in inhaltlichem Zusammenhang stehn, oder ob nicht vielmehr rein formale Rücksichten für die Auswahl massgebend waren, kann man bezweifeln: einen verbindenden Gedanken haben weder die früheren Erklärer gefunden, noch ist es uns gelungen, zu einem befriedigenden Resultat zu kommen.

Das Werk ist offenbar römischen Ursprungs, schon die Statuen der Spes und des Hercules zeigen es, die in dieser Verwendung nur römischer Sitte entsprechen; auch ist die Zeichnung nichts weniger als mustergültig und besonders unförmlich sind die Körper der Kentauren. Aber ebenso klar ist, dass schöne Vorbilder in diesen Reliefs nachgeahmt sind, namentlich das Relief der Vorderseite ist, wie schon bemerkt, in vielen und zum Teil weit besseren Exemplaren erhalten.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* IV Taf. 25. Zoega, Abhandlungen Taf. 3. 4, 9 S. 70. 362. Piranesi, *Raccolta di vasi* I Taf. 42. 43. Vgl. O. Jahn, Arch. Beiträge S. 152. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 97, 105. Gerhard, Hyperboreisch-Römische Studien I S. 149 und die zu N. 1844 angeführten Schriften. Hartwig, Herakles mit dem Füllhorn S. 35 giebt Belege für die Beziehung des Herakles zum Landleben auch in griechischer Zeit; die Spes aber scheint immerhin römisch zu sein.

2150. (937.) Sessel des Dionysospriesters im athenischen Theater.

Die im Dionysostheater zu Athen 1862 von Strack unternommenen Ausgrabungen haben unter anderm auch das Ergebniss gehabt, dass ein Teil der Sitzreihen des Zuschauerraumes vollständig blossgelegt ist. Man fand in den beiden untersten Reihen statt der Sitzstufen Marmorsessel, dicht neben einander stehend, und nach den Inschriften fast nur für Priester oder zum Kult gehörige Personen bestimmt. Der vornehmste unter diesen, teils nach seinem Platz, teils nach seinen bildlichen Verzierungen, war derjenige des Priesters des Dionysos Eleuthereus, der in der Mitte der untersten Reihe etwas vor den andern vorgerückt stand. Dieser Priester hatte darum den vornehmsten Platz, weil seinem Gotte das ganze Theater geweiht war.

Die Bedeutung der bildlichen Verzierungen an diesem Sessel ist uns nur zum Teil klar. Selbst bei dem bakchischen Relief an der Rücklehne wissen wir nicht anzugeben, was zur Wahl des Motivs — die Satyrn tragen eine Traube — Veranlassung gegeben hat. Ganz rätselhaft ist uns die Beziehung des Reliefs unter dem Sitzbrett, wo orientalisch gekleidete Männer mit sichelförmigen Messern gegen geflügelte und gehörnte Löwen kämpfen. An der Aussenseite der Armlehnen sind Eroten, welche Hähne gegen einander loslassen, schön in den Raum komponirt, und hier ist mit Recht an die Hahnenkämpfe, die jährlich im athenischen Theater gefeiert wurden, erinnert.

Diese Darstellung ist, besonders gegenüber den beiden andern, absichtlich archaisirenden, höchst anmutig. Die Entstehung des Sessels fällt nach den Formen der Inschrift erst in die nachchristliche Zeit.

Abgeb. *Revue archéologique N. S.* VI 1862 Taf. 20 S. 350 (Beulé). *Ἐφημερὶς* 1862 Taf. ΚΑ. Lützow's Zeitschrift für Bildende Kunst XIII S. 196. 385. Vgl. Vischer, Kleine Schriften II S. 324. CIA. III, 1 S. 77, 240—298, die dort angeführte Litteratur und die folgende Nummer.

2151. (938.) Sessel des Strategen, zugleich mit N. 2150 entdeckt.

Statt der zehn Strategen der früheren Zeit war später nur noch einer von Bedeutung oder überhaupt vorhanden. Dieser Strateg war eine der wenigen nichtpriesterlichen Personen, denen ein Platz in den untersten, vornehmsten Sitzreihen eingeräumt war. Auch dieser Sessel ist, wie N. 2150, der Inschrift nach zu urteilen, erst in römischer Zeit enstanden.

Zur Litteratur vgl. die vorige Nummer. *Ἐφημερὶς* 1862 S. 103.

2152. (940.) Wagenstuhl, von Marmor, früher als Bischofsstuhl in der Kirche S. Marco in Rom benutzt, seit Pius VI im Vatikan, wo er, zum Teil aus antiken Bruchstücken, zu einer mit Rossen bespannten Biga hergestellt ist.

Der Wagen war gewiss ein Weihgeschenk und man hat vermutet, dass er dem Sonnengott geweiht gewesen sein möge, worauf die Wahl der Ornamente deute. Denn der mit heiligen Binden und Lorbeerzweigen verzierte Kandelaber im Innern und die aus der Akanthoswurzel sich entwickelnden Aehren- und Mohnbüschel am Aeussern könnten als Symbole des leuchtenden und Leben weckenden Apollo-Helios betrachtet werden. Von andrer Seite wird der Wagen für ein der Demeter dargebrachtes Weihgeschenk gehalten, bei welcher Annahme das Ornament des Aeussern allerdings eine treffendere Erklärung findet.

Das äussere Ornament ist eines der schönsten aus späterer Zeit, die uns erhalten sind. 'Der charakteristische Unterschied des jüngeren vom älteren Ornament besteht darin, dass das erstere reich und üppig schwellend, in voller runder Form gebildet wird, während das letztere flach anliegt und seine Belebung erst durch die Farbe erhält. Man fühlt leicht, wie eng dieser reichere und üppigere Charakter des Ornaments mit der ganzen Entwicklung des Geschmackes zusammenhängt.

Abgeb. E. Q. Visconti, *Museo Pio Clementino* V Taf. 44. 45. Pistolesi, *Il Vaticano descritto* VI Taf. 5. Vgl. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 454. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 239.

2153. (955.) Tischfuss mit Löwenkopf, von Marmor, aus der Townley'schen Sammlung ins Brittische Museum gekommen.

Abgeb. Ellis, *Townley gallery* II S. 89. vgl. S. 87.

2154. Tischfuss mit Löwenkopf, von einem dreifüssigen Tisch aus Pompeji.

Vgl. Overbeck, Pompeji[4] S. 428. Niccolini, *Pompei* II, *Casa della seconda fontana* Taf. 1.

2155. (956.) Tischfuss, von Marmor, mit gehörntem Löwenkopf, fragmentirt, 1769 in Hadrian's tiburtinischer Villa von G. Hamilton gefunden und mit der Townley'schen Sammlung ins Brittische Museum gekommen.

Abgeb. *Ancient marbles* I Taf. 13. Ellis, *Townley gallery* II S. 91 vgl. 88.

2156. (957.) Tischfuss, von Marmor, mit einem Herakleskopf; wo das Original sich befindet, wissen wir nicht.

2157. Tischfuss, aus Marmor, gebildet von dem Fusse eines Raubtieres und einem Pantherkopf, aus Townley's Sammlung ins Brittische Museum gekommen.

Abgeb. *Ancient marbles* III Taf. 3. Ellis, *Townley gallery* II S. 92.

2158. (959.) Tischfuss, von Marmor, aus Pompeji, von einem Eros, der eine Muschel hält, gebildet. Besonders anmutig.

Abgeb. Caylus, *Recueil d'antiquités* VI Taf. 66, 1. VII Taf. 31, 5. Müller-Wieseler II Taf. 44, 556. Vgl. *Compte-rendu* 1870 S. 30. 282 (Stephani) und das Original N. 1068 des Berliner Museums.

2159. (960.) Tischfuss, von Giallo antico, aus dem Haus des Sallust in Pompeji, jetzt in Palermo befindlich.

2160. (961.) Tischfuss, von Bronce, im Hause des Sallust zu Pompeji ausgegraben und jetzt im Museum zu Palermo.

2161. (958.) Bankfuss, von Marmor, aus Pompeji, auf dessen einer Seitenfläche Eros auf einem Seepferde dargestellt ist.

2162. 2163. (958 a. b.) Bankfüsse aus dem Dionysostheater von Athen.

2164. (963.) Geflügelter Löwenfuss, von einer Brüstung im kleinen Theater zu Pompeji, zu deren Abschluss er diente.

Vgl. Overbeck, Pompeji[4] S. 174.

2165. 2166. Sesselfüsse, von einem Thronsessel aus Marmor, der sich früher in Palast Mattei befand, jetzt in der Münchener Glyptothek aufbewahrt wird.

Abgeb. Venuti, *Monumenta Matthaeiana* II Taf. 73, 1. Vgl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek[4] S. 251, 246.

2167. (954.) Sphinx als Tischfuss, aus Marmor, von G. Hamilton in der Nähe des alten Lanuvium gefunden und mit der Townley'schen Sammlung ins Brittische Museum übergegangen.

Die Tischplatte denke man sich auf vier, zu je zweien mit dem Rücken gegen einander gekehrt sitzenden Sphinxen ruhend.

Abgeb. Ellis, *Townley gallery* II S. 84.

2168. (962.) Pfeiler von Marmor, aus Athen, mit einer Sirene, die auf einer Ammonsmaske steht, geziert.

Vgl. Kekulé 197. Sybel 952.

2169. (655.) Pan, Marmorstatue, 1839 im Piräus gefunden, in Athen befindlich.

Der Pfeiler, an dem die Figur steht, und die oben auf demselben eingeschnittene Vertiefung zeigen, dass das Werk zu einem grösseren architektonischen Ganzen, wahrscheinlich zu einer Balustrade gehörte. Es giebt mehrere übereinstimmende Figuren, und andere Beispiele dafür, dass man die Pfeiler eines Geländers mit Hermenköpfen oder auch mit angelehnten Figuren verzierte, sind nicht selten. Die architektonische Verwendung erklärt die ruhige Stellung der Figur und auch wohl die bei Pan nicht gewöhnliche Bekleidung, durch welche der Umriss der Figur der Form des Pfeilers sich besser anpasst. In der herabhängenden Linken hält er die Syrinx.

Die Figur war bemalt, man bemerkte bei der Ausgrabung Spuren von roter Farbe im Gesicht.

Abgeb. Schöll, Arch. Mitteilungen aus Griechenland Taf. 5, 9 S. 94. Le Bas Taf. 30. Müller-Wieseler II Taf. 43, 532. Clarac IV Taf. 726 F, 1736 K. Vgl. Kekulé 48. Sybel 268. Ueber ähnliche Figuren siehe Michaelis, *Ancient marbles* S. 246, 4. Mitteilungen V Taf. 12 S. 351 (Mylonas).

2170. Bruchstück eines kleinen Triglyphenfrieses, an der Kirche Panagia Gorgopiko zu Athen eingemauert.

Vor der einen Triglyphe sind ein paar gekreuzte Fackeln und Mohnköpfe dargestellt, woraus man auf eine Beziehung zum Demeterkult zu schliessen berechtigt ist: die anderen Darstellungen, Gefäss, Schale und Tierschädel sind als Ornament bei den verschiedensten Heiligtümern angebracht worden.

2171. Triglyphenfries von einem Ehrendenkmal in Athen.

Die beiden Metopenfelder sind mit Kränzen geschmückt, innerhalb deren sich die Inschriften befinden, welche die Verdienste des Geehrten — vermutlich eben die, für welche er mit den betreffenden Kränzen geehrt wurde — angeben; darnach hat derselbe das Amt des Strategen verwaltet und Bürger losgekauft. Die Angabe anderer Verdienste und Darstellung dafür erteilter Kränze werden sich auf weiteren Metopen befunden haben.

glV. Sybel 3378. Die Inschriften lauten: *Ὁ δῆμος στρατηγήσαντα* und *Ὁ δῆμος πολίτας λυτρωσάμενον.*

2172. Relief mit römischen Ehrenzeichen, wohl der Rest des Denkmals für einen Offizier, an der Kirche Panagia Gorgopiko in Athen eingemauert.

Rechts und links sind *phalerae* dargestellt (vgl. N. 1814), in der Mitte ein Kranz und eine *torques,* dazwischen zwei dünne Stäbe, welche wohl nur die ebenfalls zur Auszeichnung verliehenen *hastae purae* bedeuten können.

2173. Gesimsstück, von der durch Trajan erbauten Basilica Ulpia zu Rom.

Vgl. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 30.

2174. Schönes Ornament, auf dem Forum des Trajan in Rom gefunden.

Rechts und links sind noch Reste geflügelter Knaben zu sehen, deren Beine unten in Pflanzenwerk auslaufen.

2175. Friesstück, vom Tempel des Antoninus Pius und der Faustina, mit Greifen, Kandelabern und reichen Ornamenten verziert.

Abgeb. Piranesi, *Raccolta di vasi* Taf. 1, A. Vgl. E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 13.

2176—2192. Architekturproben, meist vom Vestatempel zu Tivoli.

2193. Pilaster, mit prächtigen Arabesken verziert, in Villa Medici zu Rom.

Vgl. Matz, Antike Bildwerke in Rom III S. 7, 3459. Piranesi, *Raccolta di vasi* Taf. 40. Der Gips scheint aus den Abgüssen zweier der Originale zusammengesetzt zu sein.

2194. Grosse Platte, mit geschmackvollen Arabesken verziert, in Florenz.

Oben ist ein Schwan dargestellt, unten links sitzt auf dem Blatt ein grösstenteils ergänzter Skorpion.

Vgl. Dütschke III 34.

2195. Ornament mit Füllhörnern, von etwas kleinlicher und unruhiger Arbeit.

2196. 2197. Ornamente, von Pflanzen und Früchten gebildet.

2198. 2199. Zwei Konsolen, von Marmor, die erste mit zwei Schwänen, die andere mit Eichenlaub verziert. Die Originale befinden sich in Rom im Vatikan.

2200. (969.) Schlussstein eines römischen Triumphbogens, in der Nähe von Frascati gefunden und mit der Townley'schen Sammlung ins Brittische Museum übergegangen. Ergänzt sind der Kopf und der linke Vorderarm der Nike.

Sowohl die architektonische Form als die Gestalt der Nike machen den angegebenen Zweck dieses Werks wahrscheinlich. Es entspricht durchaus den noch an Ort und Stelle, wie z. B. am Titusbogen, erhaltenen Schlusssteinen.

Abgeb. *Ancient marbles* I Taf. 15. Ellis, *Townley gallery* II S. 86. Clarac IV Taf. 639, 1445 A.

2201. Korinthisches Kapitell, vom Pantheon zu Rom.

2202. Korinthisches Kapitell, in Trier, von etwas steifer und plumper Form.

2203. 2204. Kapitelle, aus der Casa del Fauno in Pompeji.

2205. Jonisches Kapitell, von einem Grab in Pompeji.

2206. Jonisches Pilasterkapitell, aus dem Hause des Kentauren in Pompeji, 1829 gefunden.

2207. Jonisches Kapitell, aus dem Hause des Pansa in Pompeji.

2208. 2209. Ornamente aus Pompeji.

2210—2212. Architektonische Teile, von einem Grabmal in Pompeji.

Die Ornamente des Epistyl (2210) sind etwas leer, aber nicht ohne Geschmack gezeichnet; das Kapitell (2211. 2212) mit dem Bockskopf und Flügeln zwischen dem Akanthos ist weit weniger gut komponirt.

Abgeb. Mazois, *Les ruines de Pompei* I Taf. 6.

2213. (873.) Atlant von Terrakotta, aus dem Tepidarium der Forumsthermen von Pompeji, wo er mit seinen Kameraden das Gesims einer Deckenwölbung trägt.

Die Figur musste zwar im Einklang mit ihrer architektonischen Verwendung kräftig gebaut sein, ist aber plump und schwerfällig gerathen.

Abgeb. Kekulé, Die antiken Terrakotten I Taf. 25, wozu Rohden S. 39 weitere Litteratur anführt.

2214—2216. Stuckreliefs, in den Forumsthermen zu Pompeji an der Wölbung des Tepidarium befindlich.

Die beiden ersten, zusammengehörigen Nummern zeigen Eroten, die Hippokampen und Delphine zügeln, die dritte bietet eine Probe des Ornamentes.

Vgl. Niccolini, *Pompei* II, *Terme presso l'arco della Fortuna* Taf. 3. Overbeck, Pompeji[4] S. 208 und die vorhergehende Nummer.

2217—2248. Stuckreliefs, gefunden im Garten der Villa Farnesina zu Rom.

2249. 2250. Reliefs, von einem Thonsarkophag, der 1869 in Capua gefunden wurde und sich im Gregorianischen Museum des Vatikan befindet.

In dem schönen Frauenkopf, welchen Eroten umspielen, dürfen wir wohl Aphrodite erkennen; die prächtigen Ornamente entsprechen ganz dem Geschmack der schönen unteritalischen Vasen.

2251. Stirnziegel aus Thon, im Antiquarium zu München. Eine grosse Medusenmaske von Ranken umgeben.

2252. Stirnziegel aus Thon, unten mit zwei Widderköpfen, im Münchener Antiquarium.

2253. Stirnziegel aus Thon, unten mit Delphinen verziert. Münchener Antiquarium.

2254. Stirnziegel aus Thon, mit einem sitzenden Greifen, im Münchener Antiquarium.

2255. Stirnziegel, von Rankenwerk gebildet, aus Athen.

2256. Stirnziegel von Thon, unten eine kleine Medusenmaske, darum Pflanzenwerke. In Cumae gefunden, jetzt im Neapeler Museum.

2257. Traufrinne von gebranntem Thon, aus Pompeji. Der Wasserausfluss ist durch einen darüber angebrachten Hund verziert.

Eins der vielen Exemplare dieser Terrakotte ist abgebildet Kekulé, Die antiken Terrakotten I Taf. 7, 1, wozu Rohden S. 32 zu vergleichen ist.

2258. Traufrinne von Thon, mit einem Löwenkopf als Wasserspeier, in Pompeji.

Abgeb. Kekulé, Die antiken Terrakotten I S. 11.

2259. Ornament, von einer Traufrinne aus Thon, in Pompeji.

2260. Bruchstück einer Inschrift aus Marmor, 1688 von den Hessischen Truppen aus Athen mitgenommen, jetzt in Kassel befindlich.

Die Inschrift bietet eine Namenliste der Epheben, unten ist, wie häufig, ein Schiff mit jungen Leuten dargestellt. Der Stein gehört in das Ende des zweiten Jahrhunderts n. Ch.

Vgl. CIA. III, 1 1139; über die Uebungen der Epheben im Schiffkampf Grasberger, Erziehung und Unterricht im klassischen Altertum III S. 220.

2261. Altlateinische Inschrift, 1874 bei Francolise in Campanien gefunden, jetzt in Villa Monaco zu Portici.

Vgl. CIL. X, 1 4719.

2262. 2263. Proben vom sogenannten *Monumentum Ancyranum.*

Mit diesem Namen bezeichnen wir die grosse Inschrift, welche in die Wände des Augustustempels zu Angora eingemeisselt ist; sie enthält den Bericht, welchen Augustus über seine Aemter und seine Leistungen für das römische Volk aufgesetzt hatte und der in seinem Mausoleum als Grabschrift diente, im lateinischen Urtext und einer griechischen Uebersetzung. Aus letzterer ist die zweite Probe genommen.

Vgl. Mommsen's zweite Ausgabe der *Res gestae divi Augusti.* Die Abgüsse der ganzen Inschrift werden ebenfalls im Museum aufbewahrt, und sind für wissenschaftliche Benutzung jederzeit zugänglich.

2264. 2265. Gefälschte Inschrift, aus Nennig, in zwei Stücken.

Vgl. Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande XLIX S. 1 (Aus'm Weerth).

2266—2269. Militärdiplom, vermutlich aus Carnuntum, im Pester Museum. Das trefflich erhaltene Diplom stammt aus der Regierungszeit des Domitian, 84 n. Ch.

Vgl. *Ephemeris epigraphica* IV S. 93 (Mommsen).

2270. Militärdiplom, Bruchstück, im Anfang Februar 1884 bei Heddernheim gefunden und vom Museum zu Frankfurt am Main erworben.

Vgl. Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst III S. 60 (Hammeran). *Ephemeris epigraphica* V S. 617.

2271. Militärdiplom aus der Regierungszeit des Antoninus Pius, 148 n. Ch., gefunden bei Aszar in Ungarn.

Vgl. Berichte der Akademie in Budapest, Oktober 1884 (Hampel).

Alphabetisches Register.

Die Zahlen bezeichnen nicht die Seiten, sondern die Nummern des Buches.

Vergleichung der Nummern bei Friederichs[1] mit den jetzigen Nummern.

In Klammern sind die Seitenzahlen der Bausteine von Friederichs[1] beigefügt.

	Nummer bei Friederichs[1].	Jetzige Nummer.
(S. 1)	1	1
(S. 5)	2	14
	3	49
(S. 9)	4. 5	8—10
(S. 12)	6—8	149—151
	9	152
(S. 18)	10	34
(S. 20)	11	108
(S. 21)	12	93
(S. 22)	13	111
	14	98
(S. 23)	15—17	112—114
	18	96
(S. 25)	19	97
(S. 26)	20	101
(S. 28)	21	21
(S. 29)	22	20
(S. 30)	23	440
(S. 31)	24. 25	121—124
(S. 35)	26	211
(S. 37)	27—30	127—130
(S. 45)	31	243
(S. 46)	32—48	69—85
(S. 63)	49	90
(S. 64)	50	199
	51	227
(S. 66)	53	238
(S. 68)	54	229
(S. 69)	55	231
(S. 72)	56	442
(S. 74)	57	444
(S. 75)	58	—
(S. 76)	59	447
(S. 77)	60	449
	61	450
(S. 78)	62	448
(S. 79)	63	421
(S. 80)	64	439
	65	—
(S. 81)	66. 67	425. 426
(S. 82)	68	422
(S. 84)	69	424
(S. 86)	70	427
(S. 88)	71	428
	72	429
(S. 90)	73	430
	74	431
(S. 91)	75	423
(S. 93)	76	434
(S. 94)	77	435
	78	436
(S. 95)	79	118
(S. 97)	80	212
(S. 99)	81	466
(S. 101)	82	476
(S. 102)	83—85	473—475
(S. 103)	86	524
(S. 105)	87	1434
	88	478
(S. 106)	89	500
(S. 108)	90	222
(S. 110)	91	213
(S. 112)	92	225
(S. 113)	93	516
(S. 116)	94	517
(S. 117)	95	518
(S. 118)	96	503
(S. 119)	97	505
	98	463
(S. 120)	99	451
(S. 121)	100	454
(S. 122)	101	457
(S. 123)	102	523
(S. 124)	103	481
(S. 125)	104	1270
	105	1271
(S. 130)	106—109	271—282
(S. 134)	110—129	526—528
(S. 140)	130—297	534—722
(S. 174)	298	1182
(S. 175)	299	1198
(S. 176)	300	1187
	301—323	883—905
(S. 182)	324. 325	810. 811
(S. 185)	326—334	812—820
(S. 187)	335—355	747—804

	Nummer bei Friederichs[1].	Jetzige Nummer.
(S. 193)	356	809
(S. 195)	357	1004
(S. 196)	358	1205
(S. 197)	359	241
	360	1045
	361	1078
(S. 199)	362	1080
(S. 200)	363	1032
	364	1010
(S. 201)	365	1043
(S. 202)	366	1011
(S. 203)	367	1012
	368	1024
	369	1083
(S. 204)	370	1084
	371	1085
	372	1036
	373	1029
(S. 205)	374	1017
	375	1798
	376	1799
(S. 206)	377	1008
	378	1801
(S. 207)	379	1802
	380	1803
	381	1206
(S. 208)	382	1093
	383	1094
(S. 209)	384	1812
	385	1052
(S. 211)	386	1055
	387	1067
(S. 212)	388	1058
	389	1059
(S. 214)	390	1133
(S. 215)	391	1203
(S. 216)	392	1839
(S. 217)	393	1138
	394	1152
(S. 218)	395	1132
(S. 219)	396	1129
	397	1130
	398	1173
	399	1171
(S. 220)	400	1167
	401	1176
(S. 221)	402	1174
	403	1195
	404	1180
(S. 222)	405	1178
	406	1142
(S. 223)	407	1158
	408	1160
(S. 224)	409	1157
	410	1172
(S. 227)	411	1210
(S. 230)	412—429	1247—1259
	416	1261
	418	1262
	428	1263
(S. 246)	430	1397
	431	1398
(S. 251)	432	1400
(S. 252)	433	1272
(S. 253)	434	1273
(S. 254)	435	1511
(S. 255)	436	1268

	Nummer bei Friederichs[1].	Jetzige Nummer.
(S. 257)	437	1286
(S. 258)	438	1285
(S. 259)	439	1968
(S. 260)	440	1217
(S. 261)	441	1218
(S. 262)	442	1219
	443	1220
(S. 263)	444	1579
(S. 264)	445	1214
(S. 266)	446	1297
(S. 267)	447	1291
	448	1578
(S. 269)	449	1467
(S. 270)	450	1288
	451	1287
(S. 271)	452	214
(S. 272)	453	1280
	454	1601
(S. 273)	455	1432
	456	495
	457—472	1221—1239
	473—475	1240
(S. 277)	476—492	1328
(S. 279)	493	1861
(S. 280)	494	1200
(S. 282)	495	1188
	496	1186
	497	1998
(S. 285)	498	—
(S. 286)	499	1264
(S. 288)	500	465
(S. 289)	501	215
(S. 290)	502	479
(S. 291)	503	1307
(S. 292)	504	1310
(S. 293)	505	1309
(S. 294)	506	487
	507	1628
	508	1627
(S. 295)	509	1311
(S. 296)	510	1609
(S. 297)	511	1306
(S. 299)	512	1305
(S. 301)	513	1312
	514	1315
(S. 302)	515	1316
(S. 303)	516	485
	517	1323
(S. 304)	518	1324
(S. 305)	519	1637
(S. 306)	520	1325
	521	489
	522	1326
	523	1322
(S. 307)	524	1318
(S. 308)	525	484
	526—567	913—984
(S. 313)	568	1330
	569	1331
(S. 314)	570	1184
(S. 315)	570	1185
(S. 317)	571	1402
(S. 322)	572—578	1403—1411
(S. 326)	579	1412
(S. 330)	580	1413
(S. 331)	581	1448—1450
(S. 335)	582	1452

	Nummer bei Friederichs[1].	Jetzige Nummer.
(S. 336)	583	1455
	584	1457
	585	1459
(S. 338)	586	1468
	587	1460
(S. 340)	588	1461
	589	1462
	590	1463
(S. 341)	591	—
	592	—
	593	1466
	594	1469
(S. 342)	595	1470
	596	1472
(S. 343)	597	1474
	598	1475
(S. 344)	599	1476
	600	1477
	601	—
	602	1738
(S. 345)	603	1739
	604	1961
(S. 346)	605	1718
	606	1479
(S. 347)	607	—
(S. 348)	608	1582
(S. 351)	609	1421
(S. 352)	610	—
(S. 353)	611	1471
(S. 354)	612	—
(S. 355)	613	1495
(S. 356)	614	1481
(S. 357)	615	1482
	616	1890
(S. 358)	617	1483
	618	1484
(S. 360)	619	1587
(S. 361)	620	1290
	621	1503
	622	—
(S. 362)	623	1588
	624	—
	625	1485
(S. 363)	626	1487
	Siehe auch 926	
	627	1488
	628	1490
(S. 364)	629	1491
	630	2147
(S. 366)	631	1884
	632	1885
(S. 367)	633	1888
	634	1572
(S. 369)	635	1576
(S. 370)	636. 637	1876. 1877
(S. 371)	638	2135
(S. 372)	639	1880
	640	1881
	641	2121
(S. 373)	642	2122
	643	—
(S. 374)	644	1967
	645	1883
(S. 375)	646	1889
	647	1886
(S. 376)	648	1496
	649	1497
(S. 377)	650	1501
	651	1502
(S. 378)	652	1508
	653	1506
	654	1510
(S. 380)	655	2169
	656	1401
(S. 381)	657	1427
(S. 382)	658	1429
(S. 383)	659	1415
(S. 384)	660	1414
(S. 385)	661	1515
(S. 386)	662	1516
	663	1523
(S. 388)	664	1940
	665	1531
(S. 389)	666	1533
(S. 391)	667	1534
	668	1541
(S. 392)	669	1552
(S. 393)	670	1440
	671	1441
	672	1597
(S. 395)	673	525
	674	1847
	675	1265
(S. 396)	676	1431
(S. 398)	677	—
	678	—
(S. 399)	679	1873
(S. 400)	680	1957
(S. 401)	681	1425
(S. 404)	682	1426
(S. 405)	683	1269
	684	—
(S. 406)	685	1595
(S. 407)	686	1519
(S. 408)	687	1520
	688	1594
(S. 409)	689	—
(S. 410)	690	1894
(S. 411)	691	1717
(S. 412)	692	1417
	693	1630
(S. 415)	694	1553
	695	1605
	696	—
	697	1612
(S. 416)	698	1334
	699	1335
	700	1336
(S. 418)	701. 702	468. 469
(S. 419)	703	1337
	704	1338
(S. 420)	705	1339
	706	1340
(S. 421)	707	1341
	708	1342
	709	1343
(S. 422)	710	2003
	711	1991
(S. 423)	712	1992
	713	2001
(S. 424)	714	2002
(S. 427)	715	1560
(S. 429)	716	1422
(S. 433)	717	1423

Nummer bei Friederichs[1].		Jetzige Nummer.
	718	1424
(S. 434)	719	1543
(S. 436)	720	1298
(S. 437)	721	1299
(S. 438)	722	1577
	723	1442
(S. 439)	724	1685
(S. 440)	725	1436
(S. 441)	726	1528
(S. 442)	727	1544
(S. 443)	728	1535
	729	1615
	730	1575
(S. 444)	731	—
(S. 445)	732	1554
	733	1555
	734	1556
	735	1557
(S. 446)	736	1629
(S. 451)	737	2114
(S. 452)	738	1875
(S. 453)	739—744	2124—2129
(S. 454)	745	2142
(S. 455)	746	1865
(S. 456)	747	1905
(S. 457)	748	1906
	749	1900
	750	1871
(S. 458)	751	1874
(S. 459)	752	1863. 1864
	753	1659
(S. 460)	754	1665
(S. 462)	755	1660
(S. 463)	756	1661
(S. 464)	757	1662
	758	1663
(S. 465)	759	1513
(S. 466)	760	1500
	761	1872
(S. 467)	762	1494
(S. 468)	763	1559
(S. 469)	764	1581
	765	1546
	766	1547
	767	1549
(S. 470)	768	1505
	769	1437
(S. 471)	770	1443
	771	1493
(S. 472)	772	1532
	773	1598
	774	1447
	775	1770
(S. 473)	776	1869
(S. 474)	777	1870
	778	2113
(S. 476)	779	2136
(S. 477)	780—782	2149
(S. 478)	783	1822
(S. 480)	784	1823
(S. 482)	785	1824
(S. 484)	786	1825. 1826
(S. 486)	787	1907. 1908
	788	1827
(S. 487)	789	1909. 1910
(S. 489)	790	2005
(S. 490)	791—794	2141
(S. 495)	795	1589
(S. 496)	796	1585
	797	1561
(S. 497)	798	1590
(S. 498)	799	1596
	800	1927
(S. 499)	801	1903
	802	1633
(S. 500)	803	1638
	804	1643
	805	1644
	806	1923. 1924
(S. 501)	807	1680
	808	1814
(S. 503)	809	1503
	810	1504
(S. 504)	811	1677
	812	1647
(S. 505)	813	1648
(S. 506)	814	1650
	815	1651
	816	1652
(S. 507)	817	1687
	818	1688
	819	1686
(S. 508)	820—828	1926—1936
(S. 511)	829—831	1569—1571
(S. 512)	832. 833	1937. 1938
	834	1653
	835	1658
	836	1690
	837	1669
(S. 513)	838	1666
(S. 514)	839	1969
	840	—
(S. 516)	841	—
(S. 517)	842	1529
	843	1530
(S. 518)	844	—
	845	1302
(S. 519)	846	1499
	847	1540
	848	1548
(S. 520)	849	1504
	850	1756
(S. 521)	851	1763
	852	1753
	853	1759
	854	1735
	855	1746
	856	1764
(S. 522)	857	1428
	858	1765
	858 a. b. siehe 958 a. b.	
	859	—
	860	1772
(S. 523)	861	1773
	862	2097
	863	1754
	864	1755
(S. 524)	865	1781
	866	1758
	867	1783
	868	1782
	869	1603
(S. 525)	870	1604
	871	1887

	Nummer bei Friederichs[1].	Jetzige Nummer.
	872	1838
	873	2213
(S. 526)	874	2087
	875—881	2078—2083
(S. 527)	882. 883	2076. 2077
(S. 528)	884	2086
(S. 529)	885	2035
	Siehe auch 895.	
	886—889	2036—2039
	890	2040
	891—893	1993—1995
(S. 530)	894	1996
(S. 531)	895	1997
	896—909	2011—2024
	910—914	2025—2029
(S. 532)	915	2000
	916—919	1978—1980
	920	2043
(S. 533)	921	1697
	922	1698
	923	1699
(S. 534)	924	1922
	925	1700
	926	1701
	927	1703
(S. 535)	928	1704
	929	1796
	930	38
	931	1901
	932	1902
(S. 536)	933	1705
	934	1706
	935	1707
	936	1708
	937	2150
(S. 537)	938	2151
	939	1332
(S. 538)	940	2152
	941	2130
(S. 539)	942	1921
	943	1970
(S. 540)	944	1194
	945	2046
	946	1999
(S. 541)	947	2104
	948	2105
	949	2106
(S. 542)	950	2107
	951	2109
	952	2111
(S. 543)	953	2146
	954	2167
	955	2153
	956	2155
(S. 544)	957	2156
	958	2161
	958a. b.	2162. 2163
	959	2158
	960	2159
	961	2160
	962	2168
	963	2164
	964	2088
	965	1536
	966	1918
(S. 545)	967	1920
	968	1919
	969	2200
(S. 546)	970—983	173—190
(S. 549)	984	237
	985	198
(S. 550)	986	208
(S. 551)	987	209

Nachweis der Säle, in denen die einzelnen Nummern aufgestellt sind.

Die Zahlen I—XI und XA bezeichnen die betreffenden Säle des Neuen Museums (vgl. den Grundriss auf Seite 2),
O die Olympia-Ausstellung im Campo Santo.

Nummer:	Befindet sich im Saal:
1—12	I
13	V
14—35	I
36	II
37—50	I
51	V
52	VIII
53	III
54—68	I
69—85	III
86	V
87—89	I
90	VIII
91—93	I
94. 95	V
96—105	I
106	VI
107. 108	VIII
109. 110	I
111	VIII
112—116	I
117	III
118. 119	I
120	VI
121—125	I
126	III
127—155	I
156	V
157	VIII
158	I
159—169	VIII
170. 171	II
172—207	VIII
208	IX
209. 210	VIII
211—213	I
214—216	VII
217. 218	I
219—224	V
225—227	I
228	V
229. 230	I
231	VII
232. 233	I
234—237	VIII
238	V
239. 240	I
241	II
242—244	I
245—282	O
283	V
284	O. V
285—319	O
320	III
321. 322	O
323	O. VII
324—417	O
418. 419	I
420	III
421	I
422	IX
423. 424	X
425. 426	IX
427—431	V
432—435	IX
436	V
437. 438	III
439	I
440	VI
441	I
442. 443	V
444—446	VI
447. 448	IX
449	I
450	V
451—456	VII
457	IX
458—463	VII
464	V
465	VII
466. 467	VI
468—470	VIII
471—478	VI
479—484	X A

Nummer:	Befindet sich im Saal:
485. 486	III
487—489	X A
490—493	I
494	VIII
495	III
496. 497	O
498	III
499	I
500—512	VII
513—517	V
517 A	VIII
518	V
519—521	VII
522	VIII
523	VII
524	VI
525	IX
526	V
527. 528	I
529—533	V
534—571	III
572—593	I
594—726	III
727—746	V
747—760	I
761—804	III
805—807	V
808—820	III
821—876	V
877. 878	III
879	V
880—882	I
883—905	II
906—908	I
909—912	V
913—986	I
987—990	VII
991. 992	V
993—999	I
1000	III
1001—1003	V
1004. 1005	II
1006—1010	III
1011—1013	II
1014—1031	III
1032	II
1033—1045	III
1046. 1047	II
1048	III
1049. 1050	I
1051	II
1052—1071	III
1072	I
1073. 1074	III
1075	I
1076—1122	III
1123—1127	I
1128—1130	III
1131	V
1132—1152	III
1153	I
1154	V
1155—1181	III
1182	I
1183—1187	III
1188	VI
1189—1197	III

Nummer:	Befindet sich im Saal:
1198—1200	I
1201. 1202	III
1203	VI
1204—1207	III
1208. 1209	VIII
1210. 1211	V
1212	O. VII
1213—1217	VII
1218—1220	VI
1221—1236	I
1237—1239	II
1240	I
1241	II
1242—1244	VII
1245	V
1246	IX
1247—1264	VII
1265—1266	VI
1267	VIII
1268. 1269	X
1270. 1271	II
1272	VII
1273	VIII
1274. 1275	VII
1276	IX
1277—1280	III
1281. 1282	VIII
1283	VII
1284—1291	IX
1292—1297	V
1298—1303	VII
1304	VIII
1305—1308	X A
1309—1311	VII
1312—1314	X A
1315	VIII
1316—1319	X A
1320	VIII
1321	X A
1322	VIII
1323	VII
1324	VIII
1325. 1326	VII
1327	X A
1328	IX
1329	V
1330. 1331	III
1332. 1333	I
1334—1357	VIII
1358—1396	VII
1397—1399	VI
1400	V
1401	VIII
1402	V
1403—1411	III
1412—1415	VIII
1416	X A
1417—1420	VII
1421	V
1422—1424	IV
1425	II
1426	VIII
1427—1430	IX
1431—1436	VI
1437	V
1438	VI
1439	IX

Nummer:	Befindet sich im Saal:
1440. 1441	VIII
1442	VI
1443	IX
1444	III
1445	IX
1446	VII
1447. 1448	IX
1449. 1450	VIII
1451—1457	IX
1458	VIII
1459—1464	IX
1465	VIII
1466—1472	IX
1473	III
1474. 1475	IX
1476—1478	VIII
1479	IX
1480	VIII
1481—1483	IX
1484	VI
1485—1502	IX
1503	III
1504—1506	IX
1507	VIII
1508	IX
1509	VII
1510	VIII
1511—1513	VII
1514	VIII
1515—1522	VII
1523	V
1524	VIII
1525—1527	V
1528	IX
1529—1532	V
1533	VII
1534	IX
1535	VIII
1536. 1537	III
1538	I
1539	VIII
1540	VI
1541—1544	VII
1545—1548	VIII
1549. 1550	IX
1551	V
1552. 1553	IX
1554—1558	VII
1559	IX
1560	V
1561. 1562	X A
1563. 1564	X
1565—1579	IX
1580	VII
1581. 1582	IX
1583	VIII
1584. 1585	VIII
1586—1588	IX
1589	VIII
1590	III
1591	IX
1592	III
1593	VIII
1594	IX
1595	VII
1596	IX
1597. 1598	VII
1599. 1600	IX
1601	III
1602	X A
1603—1605	VII
1606. 1607	IX
1608	VIII
1609. 1610	VII
1611. 1612	VIII
1613	IX
1614	I
1615. 1616	VIII
1617	IX
1618—1620	VIII
1621	IX
1622—1626	X A
1627—1629	VII
1630	X A
1631—1636	IX
1637	X A
1638	IX
1639—1641	X A
1642—1646	IX
1647	X A
1648—1650	IX
1651—1653	X
1654	X A
1655	IX
1656	III
1657. 1658	IX
1659	X A
1660—1670	IX
1671	X A
1672—1684	IX
1685—1688	X A
1689—1696	IX
1697	V
1698. 1699	VIII
1700—1702	II
1703—1722	VIII
1723	IX
1724—1750	VIII
1751—1753	VIII
1754. 1755	IX
1756. 1757	V
1758	VIII
1759	V
1760—1769	VIII
1770	V
1771—1780	VIII
1781. 1782	V
1783—1796	VIII
1797—1812	III
1813. 1814	IX
1815—1818	XI
1819. 1820	IX
1821	X
1822	IX
1823	VII
1824—1833	IX
1834	X
1835	IX
1836. 1837	III
1838	I
1839—1842	III
1843. 1844	IX
1845	III
1846	I

Nummer:	Befindet sich im Saal:
1847	III
1848	I
1849. 1850	III
1851. 1852	V
1853	I
1854	II
1855	VII
1856—1858	I
1859. 1860	IX
1861—1865	VI
1866. 1867	VII
1868. 1869	X
1870	X A
1871	X
1872	X A
1873	IX
1874—1877	X
1878. 1879	I
1880—1889	IX
1890	X
1891—1893	IX
1894	X
1895	VIII
1896	III
1897—1899	VIII
1900. 1901	IX
1902. 1903	VIII
1904	III
1905. 1906	IX
1907—1910	III
1911	I
1912	III
1913	I
1914	III
1915. 1916	VIII
1917	X
1918	III
1919—1924	IX
1925	III
1926—1938	X
1939	IX
1940	V
1941	II
1942—1953	IX
1954	II
1955. 1956	IX
1957	X
1958—1960	VIII
1961	IX
1962. 1963	VIII
1964	IX
1965	III
1966	I
1967—1969	IX
1970	VI
1971—1974	I
1975—2033	VIII
2034	II
2035—2085	VIII
2086. 2087	IX
2088—2096	VIII
2097	V
2098—2103	VIII
2104—2113	X
2114—2121	II
2122	X
2123	IX
2124—2129	X A
2130	X
2131	II
2132. 2133	X
2134	II
2135	X
2136	X A
2137—2140	X
2141	IX
2142—2146	X
2147	I
2148	IX
2149	X
2150. 2151	I
2152—2166	IX
2167	X
2168	IX
2169	III
2170	V
2171	III
2172	IX
2173	X
2174. 2175	IX
2176—2192	X
2193—2216	IX
2217—2248	VIII
2249. 2250	IX
2251—2256	V
2257—2259	IX
2260	III
2261—2265	IX
2266—2271	VIII

Berlin, Druck von W. Büxenstein



